فـإذا سـألنا مـاضـينا ،ارتسم الجـواب في حـاضـرنا ، وفي هذا الحـاضـر ، رغـم زمننا الصـعب هذا ، يتـجلى إيماننا بـالله وبالوطن، ومن اقـتـرانهـمـا ، على اسم الحق، يصبح للحق رمح، مـاطعنا به إلا أصـاب من العدو مقتلاً، ويصبح للحق حوار، به ندخل ساح الكفاح على جبهة أخرى، فـيـهـا المجابهة التي مـااستنكفنا عن خـوضـهـا يومـاً، وفـيـهـا البحث عن السلام الحـقـيقي والعـادل، في جدل إلى الصلابة منتـمـاه، وإلى تحرير الأرض مبـتـغـاه، ولن يوهن من عزيمتنا عدوان غادر، نشـهـده اليـوم في جنوب لبنان الشـقـيق، وأهدافـه الخـبيـثـة مكشـوفـة للجـمـيـع، ومنهـا تعكيـر مـااسـتـتب من أمن في هذا التـوأم الذي على أرضـه تصـافـحت أيديناعلى العـهـد وشـاركت ضـمـائرنا ، في دعم مـوصـول، مـايعانيـه أبناؤه، الإخـوة اللبنانيـون، في كـفـاحـهـم، من ألم القـصـف المجنون، والدمار الشـامل، والنزوح الجماعي.

على هذا النحـو، والخطوة ثابتـة، نـتـقـدم، وعلى هذا النهج، والكفـاح يتـأطر بالأهازيج، نكون أوفـيـاء لشـاعرنا الكبـيـر، الضـخـم الماجد الذي قال:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ذلك أن المتنبي كـان أبلغ من لخص في قـوله هذا - ولو عن غـيـر قصـد - قيم المنظومة المعرفية العربية التي تحدد سمات أمتنا النفسية والحضارية والانسانية..

فـالخيل فـروسية، والليل عـمقاً، والبيداء شعراً، والسـيف قراعاً، والقلم بيانـاً، ولابـأس بأن نضيف البحر أفـقـاً ومـدى، بعض مـقـومـات شـخـصـيـة أمـتنا ، جـرت في العـروق دمـاً وسطعت وهّاجـةً منذ بدء تاريخنا ، وستـسـتـمـر إرثاً وتقـاليـد، في رحلة مـسـارها الزمني يصل التـاريخ بالتـاريخ، والماضي بالحاضر بالمستقبل.

وكم يسعدني أن تكون اللاذقية هي المدينة التي اختيرت حاضنة لمهرجان المحبة، بمعناه المعرفي هذا، منذ قيامه، فما أحد يجهل ماذا تعني اللاذقية وشطآنها، لنا وللعالم، منذ الزمن الممعن في القدم، منذ كانت في انتمائها الكنعاني، صاحبة الحضارة التي تمجدت بالحرف، وخلّدت به صنيع أبنائها العظام الذين بنوا الممالك، وشرّعوا الدساتير، ودوّنوا الوثائق، وأبدعوا الأساطير والملاحم، وروضوا البحر، ونظموا الشعر، وخلّدوا النغم، وحلموا بالبعيد فتواصلوا مع أرضهم الأم، وامتد من هنا، من اللاذقية، من رأس شمرا، ومن أوغاريت، شريط حضاري طويل ليؤكد لحمة أمتنا العربية ووحدتها، كما تحقق الاتصال مع أجزاء العالم القديم، من الرافدين إلى الأناضول إلى مصر، وجرى التبادل - كما تروي الوثائق المكتوبة - تجارة وفكراً ودبلوماسية، وقرأنا، فيما دوّنوه بالحرف، قصائد شعر كانت نبض قلب، ورفيف شوق، ومحاولة انعتاق، ونجوى ضمير، تنزّلت وأندت، وبقيت لنا تراثاً خالداً.

أيها السادة

مهرجان المحبة مسئولية، على مستوى تاريخ المدينة وحاضرها، ونمو الحركة الثقافية المتقدمة فيها، وهو يدخل عامه الخامس في هذه الدورة، ومطلوب منا أن نحدد بدقة ما نريده منه، ليكون أيضاً على مستوى مرحلة إنسانية تشهد متغيرات عالمية كثيرة، ومنعطفات خطرة ويكاد الإجماع العربي والدولي يتوحد في اتفاقه على أن الثقافة هي السلاح الاساس لتغيير عالم يبدو الآن وكأنما أصابه مسّ من جنون، ولإنهاض واقع عربي يتردّى يوماً بعد يوم، ويشهد انحساراً في القيم، وانكفاء في النضال، ونكوصاً عن الشيم الرفيعة في كثير من المواقف...

لن نحمّل مهرجاننا أكثر مما يمكن أن يحمل أو يتحمل، ولكننا نريد لكل تظاهرة حضارية في قطرنا، أن يكون لها شأن وشأو، ودور ورسالة ومضامين، وجواب على سؤال نطرحه: ماذا بالفعل نريد؟ دون أن ندخل مملكة المستحيل أو الصعب العسير، ولكن دون أن نتجاوز المفاهيم التي نرسيها يوماً بعد يوم، من أجل واقع يهزم الظلمة، وينتصر للنور والتنوير، ومستقبل يحمل ديمومة إشراقه شفقاً منوّراً...

وغير كثير أو كبير أن نقول: إننا نريد لمهرجاننا هذا، في كل أطره، أن يكون منبراً للفكر التنويري المتألق والمتفتح، يقدم أجمل ماتخطه الأقلام وتفيض به القرائح، ويستطيعه الدارسون المعنيون...

نريده حافلاً بمجد الكلمة حين تغدو سحابة بيضاء، تفيض بالعطر، وترسم السماء والبحر والفضاء وأشياء الوجود، كما ترسم الحقيقة التي لها لون واحد، هو لون الحقيقة الذي لايتغير، ولاتنال منه صروف الأيام، وتقلبات الدهور.

نريده حافلاً بألوان الفن، مجنحاً برؤى المبدعين التي ينهمر منها الطيب، وألحانهم التي تصوغ الصوت والصدى مزامير، وصورهم التي تزخر بلوحات خطوطها من قوس قزح، ودوائرها من الغالية والضوء، وإيقاعاتها تمزج النور والعنبر أنغاماً على مشارف أصباح الصيف وأماسيه..

نريده أيضاً أن يكون مهرجاناً للرياضة، يقام على اسم الشجاعة غاية، والتربية البدنية مقصداً، وإذكاء الروح النضالية هدفاً نبيلاً...

كذلك نريده للفروسية بما هي شيم غاليات، بعض صفاتها البسالة والمهارة والخلق الرفيع، تركها لنا الأسلاف إرثاً ووصية وأمانة، حين كانوا فرساناً في حلبة السباق، وأبطالاً في حلبة القراع،

وكانت الخيل، بالنسبة إليهم، انتساباً أصيلاً، ولا يزال هذا الانتساب قائماً في أربع جهات الأرض.

ونحن إذ نُعنَى بالفروسية فإننا نعني بالمغزى الطيب لأعرافها، طيب الكلمة بذاتها، ومن حيث دلالتها الرياضية والكفاحية، وإيحاءاتها الجليلة، إذكاء للقوة، وضفراً للعزائم، وبعثاً للإباء الذي هو بعض خصال الأجداد.

نريد مهرجاننا هذا مهرجاناً عربياً يعيد للتاريخ سيرته، يبعث الماضي ويحيي مجده، ويؤكد في الوقت نفسه تواصل الحاضر شرعة ثقافية، ومهمة قومية، وعهد شرف ومعنى إخاء، ومتابعة لشوط نهضوي هو الأمل وهو الرجاء، كما نريد له أن يتابع دوره، ويحمل أمانته رسالة محبة وسلام وعدل، ونداء إلى الأمم في أن يكون السباق في ميدان الحضارة هو السباق الذي تتجلى فيه روعة الفكر الإنساني العظيم، ونفحة الإشراق البشرية، في مسيرة تورق وتزهر، وتعطي العالم ألقاً وثمراً، ويكون منها وبها التجدد الخلاق الذي يضفي على الكون زهواً وجدّة وآماداً وآفاقاً، وبهاء إبداعياً يعطي لشعلة الحياة الدائمة أن تظل فجراً متوهجاً يحمل في ثناياه وعود الخصب والنور.

أيها الإخوة

باسم السيد رئيس مجلس الوزراء، ونيابة عنه، أحييكم تحية ملؤها الإيمان بكم، بعزيمتكم، بإمكاناتكم، بوهج ضمائركم، وبحرصكم على بناء الوطن وتحقيق أهداف الأمة..

كما أنقل إليكم غالي تمنياته بنجاح مهرجانكم، وتطلعه إلى توفير الفرص الأفضل من أجل الارتقاء به عاماً بعد عام إلى ماهو في مستوى الطموح.

وباسمكم جميعاً، وباسم السيد رئيس مجلس الوزراء، وباسمي، أوجه تحية إكبار بلاحدود إلى الرئيس الأسد، النسر العربي، الذي امتلك القدرة على رؤية الأمور من ذروة تحليقه، وكان مجده بلاءً وبنياناً هو مجده ثقافة وفناً، وكانت الثقافة عنده حاجة عليا للبشرية، نعيش بها العصر حداثة وتحديثاً، في دولة هو سياجها ومنبر إشعاعها وقائد كفاحها وباعث نهضتها، وهو رجاؤها، وبه يتقدم موكبها للدفاع عن قيم العروبة والعدالة، وعن كل المعاني الإنسانة السامية...

حفظ الله الرئيس الأسد لسورية وللوطن العربي الكبير قائداً شجاعاً، وفارساً مقداماً، ومفكراً لامعاً، يمضي بنا مستشرفاً أفق الهدف الكبير، وبه يثبت العزم، وتصمد الإرادة، وينتصر الكفاح، ويتعزز الانتماء.

الشكر كل الشكر لكل الذين عملوا من أجل هذا المهرجان من إعلاميين في كل مواقعهم، وفنانين وعلى رأسهم نقيبهم، ورياضيين ومثقفين، في وزارة الثقافة وخارجها، وشبيبين وطلائع..

الشكر كل الشكر أيضاً والتكريم كل التكريم للذين لبوا الدعوة، وجاؤوا على جناح المحبة والأخوة ليسهموا في أمسياتنا أدباً وشعراً وغناءً وموسيقا وفنوناً مختلفة..

وستبقى اللاذقية على جبين الشمس علامة، وعلى شفق الفجر أمارة، وغسق الغروب منارة، ويكفيها أن قائدنا منها، يأخذ بنا وطناً وأمةً نحو المستقبل الوضاح والماجد.

مناظرة بين العقل والدماغ

نبيل محسن

تمهيد:

أخذت النظرية السلوكية التي سيطرت على علم النفس منذ العشرينات من هذا القرن في التراجع مع بداية السبعينات. وقد افسحت هذه النظرية المجال لأنموذج (Paradigm) جديد يبرز دور العقل في تشكيل الظواهر ويشدد على الارتباط العضوي للظواهر ككل.

* نبيل محسن: باحث من القطر اللبناني، عضو الجمعية الكونية السورية، له عدد من الدراسات في الدوريات العربية.

وتجلى هذا الأنموذج الجديد في التحول المباشر المتصل بالمعرفة العلمية ويعلاج الحالات النفسية.

لقد كان علم نفس السلوك يتجنب تفسير الظواهر الذاتية التي تتضمن الصور النفسية والأحاسيس والأفكار والذكريات والمضامين الأخرى للتجربة الداخلية من خلال اعتماد مبادئ مادية صرفة، ولكن تلك الظواهر ذاتها اصبحت مقبولة على أوسع نطاق ومستخدمة كبنى شرعية تقبل التفسير في ميادين العلوم الأكثر موضوعية. وهكذا انتقلت التجربة الادراكية من كونها حالة لاسببية هي ظاهرة عابرة (Epiphenomene) موازية أو مطابقة إلى كونها سبباً أصيلاً يؤثر بوصفه عملية تفاعل متبادل.

وفي هذا السياق، أصبح الأنموذج الجديد، الذي اعتمد الذاتية في التفسير، بديهياً ليس فقط في الميادين المعاصرة لعلم النفس بل في مختلف أنواع العلوم وفي مجالات مختلفة من التجارب والأبحاث. وقد اتخذ هذا المثال الجديد صيغاً متنوعة متكاملة، ناتجة عن تنوع الجماعات العلمية. ولما كان علماء النفس يعتبرونه الثورة الثالثة في علم النفس، فانهم يعيدون الثورتين الأولى والثانية على التوالي إلى «فرويد» ومدرسته في التحليل النفسي، وإلى «بافلوف» و«واطسن» والمدرسة السلوكية.

وعلاوة على ذلك ينظرون إلى المبادرة الجديدة على أنها تحقيق للمبادئ الكلية (Holistiques) الذاتية التي نادى بها ابراهام ماسلو وكارل روجرز اللذان يناصران علم نفس الادراك، والفينومينولوجيون (الظاهراتية Phenome-nologie) الذين استمرت معاركهم لفترة طويلة مع المدرسة السلوكية. ولئن كان بعض العلماء الذين يدعمون أصحاب نظريات الإنسان يميلون إلى الإعتقاد بأن هذه الثورة تشكل تطوراً متماسكاً للنظرية العامة للانسان لكن بعضهم

تنويـــــه

* المراسلات باسم رئيس التحرير
* جادة الروضة – دمشق – الجمهورية العربية السورية
* ترتيب مواد العدد يخضع لاعتبارات فنية، ولاعلاقة له بقيمة المادة أو الكاتب
* المواد التي تصل إلى المجلة لاتعاد الى أصحابها سواء أنشرت أم لم تنشر.
* ترجو «المعرفة» من السادة الكتاب أن يرسلوا موضوعاتهم منسوخة على الآلة الكاتبة، وذلك تسهيلاً للعمل.

سعر النسخة الوحدة (١٥) ل.س أو مايعادلها
تضاف إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة السيدة وزيرة الثقافة
الدكتورة نجاح العطار
في افتتاح مهرجان المحبة الخامس

أن نناضل وأن نفرح، فذلك يعني أن نرتفع بالجرح إلى مافوق العادي والراهن، لنعانق المستقبل الآتي في موكب المسيرة التي نعرف وتعرفون من أمرها اثنين: الشهادة أو النصر، لا في قولة تذهب بها الريح، وإنما في فعل يجعل الريح في خدمة القضية التي بها نؤمن.

إننا هنا، في هذا الوطن الصغير الكبير، قد بلونا النائبات فكنا في الحمولين، وأدركنا قيمة عزم الأمور، فجعلنا من الثبات في الموقف شعاراً للصمود، وجعلنا من الفرح إطاراً لصمودنا الذي يمتزج فيه الدم بالنغم، والكلمة بالوثبة، والرجولة بالإقدام، ولا يزال هذا شأننا، وفي هديه نمضي ونمضي ونمضي، وسنظل نمضي إلى أن نبلغ في كفاحنا سدرة منتهاه.

الآخر يرون فيها تعبيراً عن الاتجاهات الانسانية – الاجتماعية الفعالة. والحق أن العديد من المفكرين يأخذون بمبدأ الذاتية باعتبارها حصيلة لاتجاهات العصر وتعبيراً عن وجهته الفكرية. وهكذا أخذت غالبية المفكرين ينادون بضرورة احداث تغيير في علم النفس بعد سيادة علم نفس السلوك لخمسين عاماً. وقد شكل كل ذلك دليلاً على أن الأنموذج الجديد استطاع أن يفرض نفسه بقوة، كما أكد أن العديد من الاكتشافات العلمية ساهمت في تأكيد ارتباط الظواهر ببعضها واعتبار الذات الانسانية كينونة فعالة تشكل عاملاً أساسياً يتدخل في الظواهر المراقبة والموصوفة. واثبتوا أن الأنموذج الجديد قادر على تقديم الحلول للعديد من الاشكاليات المطروحة. وفي نطاق علم النفس يرى «سبري» أن التحول من السلوكية الى الذاتية النفسانية يشكل انعطافاً نحو نمط معدل من الحتمية حيث التغير الحتمي الجزئي للأنموذج الى أنموذج يؤكد الحتمية.

يسعى واضعو الأنموذج الجديد أن يكون أنموذجاً مؤهلاً لتمثيل اتجاه في الفلسفة المعاصرة ومثلاً معتمداً في علم النفس والعلوم الأخرى. ويستطيع هذا الأنموذج أن يوحد الأفكار في الفينومينولوجيا. وعلى هذا الأساس، تكون النتيجة وصفاً علمياً معدلاً للطبيعة الانسانية ولكل القوى التي تحكمها، وتحولاً الى عالم هو عصر جديد، يشير الى ارتباط العلوم ببعضها وإلى علاقة العلوم بالقيم، ويكون حلاً لاشكالية الحتمية والحرية وعرضاً لبعض الحلول الأخرى التي تنبئ بروئ تتجلى فيها علاقة العلوم المادية بالعلوم الانسانية. اضافة الى الكثير مما يخص مجالات البحث الانساني والعلمي مما يتطلب فهم ثورة العلم الحديث أو بالأحرى ثورة الوعي، اسبابها وبنيتها ومعانيها.

تشبه التساؤلات المتعلقة باشكالية الدماغ – العقل تلك التساؤلات المتعلقة بقضية الكل والجزء. ويسود هذه التساؤلات غموض فلسفي ودلالي هو عرضه لنقاش لاينتهي ولايحل. وسوف نعرض في هذا البحث لعلاقة وتفاعل العقل

والدماغ وفق ماأتى به اشهر علماء فيزيولوجيا الأعصاب أمثال «شيرنغتون» و«ألكس» و«سبري» الذين أسندوا علومهم إلى فلسفتي «كون» و«بوبر» واستناروا بأفكار «دوشاردان» و«يونغ». وقد أسهم كل من هؤلاء مساهمة فعالة في خلق الأنموذج الجديد واحداث التحول الضروري الهادف إلى الأنسنة القصوى.

لمحة فلسفية

يمكننا أن نبدأ حديثنا بالتساؤل التالي: ماالعلاقة القائمة بين المكونين، العقل والجسد، اللذين يمتلكهما الانسان؟ والحق، اننا لانجد مفراً من البحث المتصل بهذا الموروث الغني والعميق والذي يضعنا مباشرة أمام هذا التساؤل. وفي محاولة للاجابة عن هذا التساؤل سعى أحد الفيزيائيين، وهو «تيودور فيتشنر»، إلى كتابة معادلات تصف العلاقات الوظيفية بين النفسي والفيزيائي. وتجلت حصيلة ابحاثه في قانون عرف بقانون فيتشنر – ويبر. وقد عبر ويبر عن هذه العلاقة الفيزيائية بطريقة أكثر بساطة وبدائية. واعتقد فيتشنر بانه يقيس شيئين مختلفين: المنبه الخارجي من جهة والحدث النفسي من جهة أخرى. اراد فيتشنر أن يبرهن بطريقة امبيريقية، ماتناوب الفلاسفة على مدى مئات السنين بين نفيه وإثباته.

نبدأ بديكارت الذي قاد ثورة فكرية، في القرن السابع عشر، استمرت نتائجها حتى بداية هذا القرن. تحدث ديكارت عن درجتين من الوجود: العقل والمادة. وأقام بينها علاقة هي العلة بالمعلول يكون فيها الفكر المعطى الأولي. أما هيوم فقد رأى أن وجود عالم حقيقي لايقوم الا على الاعتقاد، اي لايمكن البرهنة عليه. وفي مقابل الشك الديكارتي أخذ هيوم، بمذهب الايمان والشك

بالعقل والمادة والمعرفة. بما برغسون فقد ميز أولاً بين العقل والذهن واعتبر العقل وظيفة من وظائف الذهن موجهة نحو المادة الجامدة، وفيما يتعلق بنظرية المعرفة رأى أن المادة لها تحدد صورة العقل وان العقل لايفرض صورته على المادة، لقد تكيف العقل والمادة كل منهما بالآخر تدريجياً حتى توصلا الى صورة مشتركة. والحق ان ما من مدرسة فلسفية الا وتطرقت الى هذه الاشكالية التي تتبنى وجهة نظر ثنائية أو احادية او توافقية. أو تعتبر الوجود الأولي للعقل أو أن العقل نتاج للمادة، أو تنفي الوجود المادي كحقيقة موضوعية بحيث لايكون وجود للمادة الا من خلال العقل. والحق، ان عدم معالجة هذه الاشكالية، بحد ذاته، موقفاً فلسفياً. (راجع التصنيف (١)).

يعقب هذا التصنيف سؤال اضافي يطرح القضية على النحو التالي: من يعلن وجود حقيقتين لاغير؟ ماذا لو كانت هناك عناصر أخرى؟! وفي اجابتنا نقول: قد يلائم البعض اضافة لاوعي هو مركب حقيقي أو اضافة ناتجة عن وعي اعلى. والحق أن العديد من المدارس تشير الى وجود أكثر من نوعين من الحقيقة، هو بالتعددية، ولكن المسالة من الصعوبة بمكان بحيث مدعوون الى ترك العقائد جانباً ومقاربة المسألة (في هذا البحث على طريقة «كارل بوبر» التجريبية اذ يقول: «أتمنى أن أعترف، منذ البداية، بانني واقعيٌّ. واقترح، بواقعيتي الساذجة وجود عالم فيزيائي وعالم آخر يتميز بالوعي. واعترف بتفاعل هذين العالمين». ويشير «ويغنر» الى الاشكالية عينها فيقول: «يوجد نوعين من الحقيقة أو الوجود، حقيقة وعي وحقيقة وجود كل شيء آخر، وهذه الأخيرة ليست مطلقة بل نسبية... وانني استثني الاحساسات المباشرة مضمون الوعي. واعتبر كل شيء يحيا في بنية... بعض هذه البنى اقرب من بعضها الآخر من الاحساسات المباشرة». أما وشرودينغر فقد عبر عن المسألة بشكل واف اذ

صرح عام ١٩٥٨ : «العالم بناء من احاسيسنا وتصوراتنا وذكرياتنا . ومن الملائم أن ننظر اليه كوجود موضوعي بذاته. وبالتأكيد لايصبح متجلياً بمجرد وجوده، اذ يتعلق شرط تجليه بقسم خاص من هذا العالم نطقه أي ببعض الاحداث التي تقع في الدماغ وهذا النوع غير الاعتيادي من التضمن يختصر السؤال التالي: ماهي الخصائص التي تميز هذه الصيرورات الدماغية وتؤهلها لافراز عملية التجلي؟» لقد أصبحت كلمة عقل، في رأي علماء العصر ومفكريه، الموصل الى ميادين علم النفس والطب والفيزياء وغيرها .

الآليات العصبية التي تتدخل في عملية الادراك

رأى أرسطو أن القلب يحتل مركز العقل، وأعطى ديكارت أهمية كبيرة للغدة الصنوبرية. أما وقد تم الكشف عن البنية المجهرية للدماغ بواسطة التقنيات النسيجية المعقدة والمجهر الالكتروني فيمكن التأكيد على أن الدماغ يمتلك، بلا شك، البنية المناسبة ليكون المرتكز المادي لكل عملية فكرية. وبالطبع، لم يتأكد هذا الكشف بالدليل القاطع، ومازال يعتمد على قدرة محدودة جداً للمراقبة والملاحظة يحييهما غالباً تصور وخيال لاحدود لهما.

يعد القشر الدماغي البنية الأساسية للدماغ فهو يشكل الطبقة السطحية المغلفة لخلايا عصبية مجتمعة بكثافة ، يقدر عددها بحوالي ١٠ آلاف مليون خلية، والخلايا العصبية وحدات حية فردية تنقسم الى عدة أنواع؛ وتتصل كل خلية بالأخرى بواسطة نقاط خاصة تسمى نقاط التساقي (Synapses)، وتتلقى كل خلية عصبية عدة آلاف من الاتصالات باغصان تنشأ من خلايا عصبية أخرى، وتؤثر كل خلية بدورها عدة مئات أو آلاف الخلايا العصبية الأخرى.

وهكذا يمكن تمثيل القشر الدماغي بشبكة هاتفية حيث تتلقى كل خلية عصبية من مئات الخلايا العصبية الأخرى (تلاقي Convergence) وتقوم بدورها بتزويد الخلايا الأخرى (تشعب Divergence).

واذا كان علينا أن نرسم تخطيطاً هندسياً لهذه البنية فلن يكون ذلك ممكناً بواسطة الأبعاد التقليدية الثنائية أو الثلاثية، بل بعدد متغير من الأبعاد قد يصل إلى المئات. وقد يشكل مثل هذا العدد، عدد التلاقي أو التشعب، تحدياً كبيراً للهندسة المتعددة الأبعاد.

يوجد في القشر الدماغي نوعان من التساقيات: تساقيات منبهة Excitory وتساقيات مثبطة Inhibitory. وفي هذا التعقيد الخلوي الواسع والمتعدد الأبعاد تشكل كل خلية عصبية موضوعاً لرسائل التساقيات المنبهة والمثبطة بحيث تكون أجوبة الخلايا الحاصل الصافي للتأثير المحدث عليها (فرق التأثير). ويقدر الوقت الأساسي الضروري لعمل خلية عصبية بـ ٠,٠٠١ من الثانية للخلايا ذات المحاور الاسطوانية القصيرة. وهذا يمثل الوقت الكلي بين تلقي ألتنبيه الذي يطلق نزع الاستقطاب على أحد نقاط التساقي ووصوله الى نقاط التساقي على الخلايا العصبية الأخرى. ويؤدي نشوء الاستقطاب في مجموعة من الخلايا العصبية الى انتشاره السريع الى ملايين الخلايا في أجزاء الألف من الثانية. ولكن نقاط التساقي المثبطة تكبح هذا الانتشار الانفجاري الخطير. وحتى الآن لم يتم تصور وفهم طريقة العمل العصبي الذي يتضمن نشاط عشرات الملايين من العصبونات (Neurones) في القشر الدماغي، ذلك النشاط الذي ينشأ أثناء كل أنواع التجارب الادراكية كالذكريات والأفكار والنوايا. وقد حظت الدراسات المنصبة على الطريقة التي يستعلم بها الدماغ عما يجري في العالم الخارجي والعالم الداخلي بكثير من النجاح عملية الابصار: تصل موجات الكترومغناطيسية من ٤٠٠- ٧٠٠ ميلي ميكرون الى

الشبكية لاعطاء تنبيهات على مسار الياف العصب البصري، فيجتاز السيل الكهربي الياف العصب البصري، وتنتقل المعلومات من الشبكية الى القشر البصري بشكل مرمز من خلال تردد النبض في الليف العصبي، والعلاقة الطوبوغرافية بين المنشأ الشبكي والنهايات القشرية.

يعتقد البعض (علماء وفلاسفة) ان الاحداث العصبية هي الشرط الضروري الوحيد والكافي لعملية الادراك. وبكلمات أخرى نقول: ليس ثمة انفصال بين التجربة النفسية والأحداث العصبية. وتسمى هذه النظرية الفيزيائية بفرضية التماثل أو التطابق (Identity hypothesis). ومما لاشك فيه أن الأحداث العصبية المنتقلة من الشبكية الى التنبيهات العصبية المعقدة في القشر الدماغي تحمل المعلومات الضرورية لعملية الادراك على نحو مرمّز. وهذا شرط ضروري لعملية الادراك. ولكن فرضية التطابق التي تعتبره الشرط الكافي فإنها تستعمل طريقة بارعة لتغطية المأزق الهام الذي يتطلب تفسير كيفية تحول هذه المعلومات المرمزة الى صور وألوان وأسماء مؤدية إلى ردود وأفعال ارادية... وعلى هذا الأساس نعترف بأن فعل الادراك لاينشأ بمجرد تفعيل القشر الدماغي، رغم اعتباره فعلاً ضرورياً على طريق توليد فعالية اعلى تتعلق مباشرة بالوعي. وقد ظهر أن هذه المراحل الأولى من التفعيل لاتعيقها أو توقفها عمليات التخدير العميقة نسبياً وذلك بحسب ماظهر من خلال الاستجابة الكهربائية للقشر (جاسبر ١٩٦٦). اضافة الى ذلك فقد اتضح أن وميض الضوء يتطلب على الأقل ١/٥ من الثانية من النشاط الدماغي قبل حصول عملية الادراك (تجارب كراوفورد ١٩٢٧). ومن أفضل التجارب التي اجريت لدراسة ظاهرة الفترة الزمنية السابقة للادراك هي تلك التي قام بها ليبت وزملاؤه على القسم الحساس من القشر الدماغي للتنبيهات السطحية على الجسم. وقد وجدوا بعد توافر شروط عتبة التنبيه كلها ضرورة انقضاء نصف ثانية على الأقل قبل بدء الاحساس بالتجربة.

حــالات الوعـــي

تسمح هذه اللمحة عن الفعالية العصبية لتجربة الادراك باستبعاد ايةافكار تبسيطية لما تذهب اليه فرضية التماثل التي تدعي بأن مجرد وجود الفعالية العصبية في القشر الدماغي يعني الادراك. والحق، انه يجب علينا، أولاً وقبل كل شيء، التذكير بوجود فعالية عصبية واسعة في القشر الدماغي عند المستيقظ حتى في غياب الواردات الحسيّة. وتشير التجارب الى وجود فعالية عصبية في القشر الدماغي اثناء النوم تتفعل وتتضخم خلال فترات الاحلام. ومع هذا نعلم أن فترة من الوقت ضرورية للانتقال عبر نقاط التساقي المختلفة وتوليد الفعالية العصبية قبل ظهور فعل الادراك وأخيراً يجب أن نعرف بأن الانتباه مطلوب لتسجيل خبرة واعية وان جزءاً صغيراً من التعقيد العصبي يدخل في التجربة، الأمر الذي يجنبنا الشواش الضخم الذي يمكن أن يحصل اذا تداخلت في عملية الادراك كل الفعالية الدماغية الممكنة في اي وقت.

وعلى نحو مباشر، يفيدنا تفحص طبيعة عملية الادراك أيضاً بانها متعددة الوجوه اذ لاندرك في حقلنا البصري العلاقات بين الأشياء فحسب بل ندرك أيضاً درجة اضاءتها وألوانها... هذا، لأن اللون معلومة مرمزة على نحو خاص، ومشتقة مما يرد الى الشبكية التي تمتلك مستقبلات ضوئية خاصة للون الأحمر والأخضر.

ومن خلال هذه الخصوصية التي تتميز بها عملية النقل تصل المعلومات الى البنى الدماغية القشرية حيث ينشأ ادراك اللون. وفي الواقع، يجب الاعتراف بأن اللون ينشأ في الصورة كخبرة مشتقة من بعض الأنماط المرمزة على نحو خاص. وهذا يقودنا إلى الاستنتاج التالي: لايوجد لون في العالم الموضوعي.

وهكذا يمكننا تعميم الاحكام ذاتها على الحواس الأخرى فنقول: لايوجد صوت أو أصوات تتميز بصفات في العالم الخارجي... وعلى غير ذلك، توجد انماط خاصة من الفعالية العصبية تتحول الى تجربة ادراكية كحصيلة ابداعية كلية.

نخلص الى النتيجة البسيطة التالية: اننا نملك كل مايمكن تخيله من تعقيد للعمليات العصبية الدماغية... هذا التعقيد الذي يتسامى فوق اي تقدير انساني. وكما يقول «شيرنغتون»: «تختلف التجارب الادراكية عن أية آلية دماغية، والحق، إن الآليات الدماغية ضرورية لعملية الادراك لكنها ليست بالضرورة شرطاً كافياً. إن أكثر العمليات الدماغية تعقيداً تحدث ضمن العالم المادي.. وفوق هذا المستوى يوجد عالم العقل، عالم التجربة الادراكية او كما يسميه «تيار دو شاردان» النوسفير (Noosphere).

ينتمي الاعتقاد بوجود عالم مستقل لحالات الوعي، عالم اشار اليه كل من ويغنر ويوبر وشرودينغر، الى تاريخ يزخر بالافكار. فقد تحدث ديكارت عن ثنائية العقل والمادة، واشار الى أن الادراك ينشأ من الإشارات التي تنقلها الحواس الى الدماغ وان العقل قادر على أن يلعب دوراً في التأثير على العالم الخارجي. وتفسر العبارة الأخيرة حقيقة الفعل الارادي والاختيار الحر.

مفهوم العالم الثلاثي عند «كارل بوبر»

يشكل العديد من الآراء الفلسفية تطورات وتنويعات العالمين الذين قال بهما ديكارت، المدعوين بالثنائية. وبين الكثيرين الذين أخذوا بهذه الآراء «جون إكلس» الحائز على جائزة نوبل في الطب والفيزيولوجيا. كان إكلس يعتقد أن هذين العالمين يؤمّنان فهماً مناسباً لخبرتنا وثقافتنا كلها. وقد طرأ شيء من التعديل بعد أن اطلع على آراء بوبر وتصوراته لعوالم ثلاثة.

– محتويات العوالم الثلاثة: (الجدول (٢))

العالم الأول هو عالم الحالات والموضوعات المادية... ولايحتوي هذا العالم المادة اللاعضوية وطاقة الكون فسحب بل يحتوي أيضاً بنى وافعال الكائنات الحية، من نباتات وحيوانات، والأدمغة البشرية ذاتها، واضافة الى ذلك يحتوي المنتجات المادية التي يصنعها الانسان كالآلات والأدوات والكتب والأعمال الفنية والافلام والحواسيب.

العالم الثاني هو عالم الادراك والحالات النفسية. انه العالم الذي يعرفه كل منا في ذاته بالدرجة الأولى وفي الآخرين عن طريق التداخل بالدرجة الثانية. انه عالم المعرفة الذاتية، الذي يحتوي خبراتنا الناتجة عن تصوراتنا وتفكيرنا وعواطفنا وخيالاتنا ونوايانا وذكرياتنا.

العالم الثالث هو عالم المعرفة الموضوعيةالذي يشمل مجموعة واسعة جداً من المضامين. انه تمثيل تعبيرات الأفكار العلمية والأدبية والفنية التي حفظت بشكل وثائقي في المكتبات والمتاحف وتسجيلات الثقافة الانسانية كلها. وعلى سبيل المثال تقع الوثائق، كالكتب المركبة من جزيئات المادة كالحبر والورق في العالم الأول. أما الصور والمعرفة التي تحملها الطباغة فموجودة في العالم الثالث. تتمثل المحتويات الأكثر أهمية في العالم الثالث في الأنساق النظرية التي تشمل المشكلات العلمية والآراء النقدية المتعلقة بمناقشة هذه المشكلات. وخلاصة القول ان العالم الثالث يزخر بتسجيلات المجهودات الفكرية للانسانية جمعاء، عبر العصور حتى اليوم، اي مايمكن أن نسميه الموروث الثقافي.

ويظهر الجدول (٢) طريقة التفاعلات بين العوالم الثلاثة كما حددها بوير. فهناك تحول متبادل بين العالم الأول والثاني وبين الثاني والثالث. اما التبادل بين العالمين الأول والثالث فلايتم الا من خلال العالم الثاني وبواسطته. ويبقى العالم الثاني، وهو عالم المعرفة الذاتية، خاصاً بكل فرد. ومع ذلك، يظل في حالة تلق

ونقل مستمرين بينه وبين العالم الأول، ونعني من خلال العلاقة القائمة مع الأشخاص الآخرين والمحيط. أما العالم الثالث فيتقاسمه عدد كبير من الأشخاص. ومع ذلك يقوم كل فرد بمعاينة الجزء أو الأجزاء التي تهمه من هذا العالم.

- الطرق الرئيسية لدفق المعلومات عند الانسان: (رسم(٣))

يظهر الرسم، على بساطته وعند المستوى الأدنى من التمثيل الرمزي، تعقيداً كبيراً. يظهر الجسم منفصلاً عن العالم الأول، وبين أحد الأسهم طريق التلقي من العالم الأول، أي الطرق الوافدة. وبالمقابل توجد الطرق العصبية الهابطة التي تقود الأوامر من الدماغ إلى الأعضاء المنفذة كالعضلات التي تترك آثارها على العالم الأول. الخط المعترض في الدماغ يظهر المنعكسات اللاواعية المتنوعة. والسهم العمودي الصاعد يتابع اتجاهه الى الأعلى حتى يصل المستطيل العلوي الذي يمثل ذلك الجزء من الدماغ الذي تتصل فعاليته مع العقل الواعي للعالم الثاني. يوضح الرسم أن الأعضاء المتلقية والطرق العصبية تؤمن الأقنية الوحيدة للتواصل التي يمكن للدماغ بواسطتها الاحساس بالاحداث في العالم الخارجي أي العالم الأول وليس العالم الثالث بالطبع. أما العالم الثالث فلا يمكن الاحساس به مباشرة، ولكنه، مع ذلك، يظل على صلة بجزء خاص من العالم الأول، (العالم (١- ب) الذي يتجسد بالأوراق والحبر التي تشكل الكتب.

تنتقل الكلمات والأحرف المطبوعة برموز أو أنماط عصبية متنوعة من الشبكية الى قشر الدماغ المسؤول عن الرؤية وإلى المراكز الدماغية المحللة للرموز التي تمنح الخبرة الادراكية للعالم الثاني وبالمقابل يحدث الانتقال من العالم الثاني الى العالم الثالث، كالتعبير عن فكرة علمية أو فنية على سبيل المثال، بالطرق الصادرة الى الأعضاء المنفذة ومنها الى قسم خاص: العالم (١- ب) حيث تسجل الرسالة المرمزة.

يتضح لنا ان ادخال تعقيد اضافي على الدماغ (رسم ٣) امر تقتضيه الضرورة، أي المقر المركزي الذي يمثل مخازن الذاكرة للمحتويات التي تعود بشكل خاص للعالم الثالث. هذا، لأن مايمكن تسجيله في العالم الثالث يمكن حفظه أيضاً في الذاكرة (٣- ب)، وعندئذ، يحضر الذهن مباشرة في النقاشات العلمية او الفنية أو القضايا الثقافية الأخرى. والحق، ان اسهامات العلماء في مؤتمر علمي تتأتى غالباً من مخازن الذاكرة للمشاركين وليس من الكتب التي يمكن احضارها. وينطبق هذا المثال على الملاحم والقصائد والسير والأساطير والقصص التي تستمر حية في ذاكرة الأجيال المتعاقبة.

- **الوجود المستقل للعالم الثالث عالم المعرفة الموضوعية:**

في محاولة لوصف الوجود المستقل للعالم الثالث قدم بوبر تجربتين عقليتين:

١- التجربة الأولى: لو أن أدواتنا وآلاتنا ومعلوماتنا الذاتية بمافيها المعرفة الذاتية عن الآلات والأدوات وكيفية استعمالها تعرضت للتدمير لبقيت المكتبات وقدرتنا على التعلم والحفظ قائمة. من الواضح أن عالمنا - بعد معاناة ما - سيعود الى ماكان عليه.

٢- التجربة الثانية: لو أن كل الأدوات والآلات ومعارفنا الذاتية بمافيها كل مايتعلق بتلك الآلات والأدوات وكيفية استعمالها تعرضت للتدمير، ودُمرت معها المكتبات لأصبحت قدرتنا على التعلم من الكتب عديمة الفائدة.

نَستنتج مايلي: ان التفكير في هاتين التجربتين يجعل درجة استقلالية العالم الثالث ومعناه، بما في ذلك قدرته التأثير على العالم الأول والثاني، أوضح بكثير، ونتبين كيف تصبح عودة حضارتنا في الحالة الثانية مستحيلة قبل بضعة آلاف من السنين.

يجدر بنا أن نعترف بأن المعرفة الموضوعية (العالم الثالث)، هي نتاج للنشاط الثقافي والفكري الانساني، وعلى الرغم من وجودها المستقل عن موضوع المعرفة الا انها يجب أيضاً أن تكون قابلة لأن تُعرف. وهذا يعني أن لها وجوداً مستقلاً، انما ليس استقلالاً نهائياً ومطلقاً. وتعد لوائح ايبلا التي اكتشفت منذ سنوات قليلة مثالاً واضحاً. وعلى الرغم من بقاء تلك اللوائح مدفونة تحت التراب لفترة طويلة، لكن المعلومات التي حملتها كانت دائماً موجودة في العالم الثالث. ويعود وجودها الدائم إلى امكان فهمها وادراكها من خلال حل رموزها وابجديتها.

لقد اطلق كارل بوبر على العالم الثالث تسمية عالم الفكر الموضوعي. وقد يبدو ذلك للوهلة الأولى شبيهاً بعالم صور ومثل أفلاطون؛ لكنه يختلف عنه في الواقع. ففي رأي أفلاطون ان العالم الثالث يحتوي في ذاته على الحقائق النهائية التي تؤمّن الشروحات والتفسيرات والمعاني النهائية لكل تجاربنا، والواقع أن فهم هذه الحقائق الأبدية مرهون بجهودنا الذاتية لذا يقتضي الأمر أن نرنو اليها ونحدسها دون أن ننقدها أو نغيرها. وهكذا، يتضح ان عالم أفلاطون يختلف عن عالم بوبر الذي يصنعه الانسان بجهوده الهادفة الى فهم العالم الأول والعالم الثاني ذاته. وفي سبيل ذلك نسعى من خلال طرح الاشكاليات وتصارع الافكار، الى استخراج فهم اعمق لتجربتنا ككل. والحق أن ذلك المجهود النفسي النقدي والخلاق الذي تكمن فيه التفاعلات بين العالم الأول والذات المختبرة للعالم الثاني، من جهة وبين التفاعل بين الذات (العالم الثاني) وعالم الفكر الموضوعي (العالم الثالث) من جهة ثانية، يُعد سعياً سامياً ورفيعاً. هذا، لأن عالم الموضوعات القابلة للتمثل في الفكر هو عالم الحضارات والثقافات انطلاقاً من العصور القديمة وانتهاء بالابداع والخلق الماثلين في عصرنا هذا.

نشـوء ادراك الـــذات

نستعمل عبارة العقل الواعي بذاته في سياق التجارب النفسية العليا التي تجعلنا نعرف أننا نعرف. ويشكل هذا السياق أساساً ومقياساً استبطانياً ذاتياً. ويمكننا، من خلال الاتصال اللغوي التعبيري، ان نتثبت من ان كائنات انسانية اخرى تقاسمنا نفس التجربة من معرفة الذات. ويعبر تيار دو شاردان عن ادراك الذات بقوله: «من وجهة نظر تجربتنا يشكل التفكير، كما تدل عليه الكلمة، القدرة التي يكتسبها وعي يلتف الى داخل ذاته ويتخذ من ذاته موضوعاً يتصف بثبات خاص ذي قيمة كبرى، وهذا يعني ان الانسان يعرف ويعرف انه يعرف». ويتحدث دوبزانسكي عن ادراك الذات قائلاً:

«يعد ادراك الذات خاصة من الخصائص الأساسية للكائن الانساني، وقد شكل هذا الحدث ظاهرة في التطور بحيث ان الكائنات الحية التي تتحدر منها الانسانية لاتمتلك الا ارهاصات او غياب تام لوعي الذات». اما كارل بوبر فيقول: «ان الفكر القادر على أن ينعكس على ذاته هو في الحقيقة أحد أكبر المعجزات».

ومع ذلك، يحمل اليائسون من الناس ادراك الذات المفاهيم التالية: الخوف والقلق والموت. وبهذا يشكل خوف الانسان من الموت المعوّق الرئيسي بحيث ان الانسان الذي يخشى الموت يتحدر من اجداد لم يدركوا شيئاً عن هذه التجربة.

يشير التطور التدريجي لوعي الوليد الى وعي الطفل النام لتطور ادراك الذات عند الانسان. وثمة دليل على وجود معرفة بدائية للذات عند الشيمبانزي الذي يستطيع التعرف الى ذاته في المرآة ويحاول محو علامة ملونة وضعت على وجهه. ويبدو أن ادراك الذات البدائي خلال سيرورة تطور الفرد تظهر صدمة تجربة الموت الظاهرة المتجلية في الاحتفالات الجنائزية المتصلة بالمعتقدات الدينية لبعض الشعوب. والحق، ان الشيء ذاته يقع للطفل. هذا، لأن تحقيق الذات يسبق بسنوات الادراك الناتج عن تجربة الموت.

وقد يكون من المفيد ان نتمثل انتقال المعلومات خلال ظهور ادراك الذات. يتألف عالم التجارب الادراكية (العالم الثاني) من ثلاثة مكونات رئيسية: حواس خارجية وحواس داخلية تندمج في المركز الذي نسميه «الأنا» (الرسم ٤). ولئن كنا نفترض أن الحيوانات العليا تعي لكنها لاتعي ذاتها، فانه يمكننا حذف القسم المركزي فيما يخصها، والاحتفاظ بالعناصر التابعة للحواس الخارجية والداخلية (رسم ٥). ولقد اظهرتدريب القرود على الكلام أن الانفعالات تلعب دوراً غالباً في تركيز القردة على الاستخدام (البراغماتي) الذرائعي للغة بغاية الحصول على ماتريد. وعن الظهور التطوري لادراك الذات ذكر «دافيد لاك» «وكونراد لورنز» ان الهاوية لايمكن تجاوزها بين النفس والجسد. ومع ذلك، يقتضي الأمر أن نعتمد على نواة مركزية ونعمل على تنميتها لتثبت الظهور الكلي للنفس. ومن خلال سيرورة تطور الانسان نشاهد الانتقالات بين الحالات المبينة في الرسمين.

وتشبه هذه الانتقالات بالانتقال التدريجي من الوليد الى الطفل البالغ. وفي كل الأحوال، تتسم هذه العملية بالمعجزة. وقد اشار كارل غوستاف يونغ في كتبه الى أن غياب المركز عن حقل الوعي اي غياب الأنا يلغي عملية ادراك الأنا للحقل الواعي ذاته ويلغي بالتالي امكانية ادراك الذات والفعل الارادي. هذا، لأن يونغ يرى ان الأنا مجهزة بقدرة عظيمة خلاقة هي اكتساب انساني متأخر يسميه الارادة.

الانسان والعالم الثالث (عالم المعرفة الموضوعية)

لئن كان الوليد يمتلك دماغاً إنسانياً لكن تجربته مع العالم الثاني تظل بدائية جداً وتجربته مع العالم الثالث تظل معدومة، وهذا يقودنا الى القول بأن الوليد لايمتلك شخصية خاصة. ويعد نشوء وتنامي ادراك الذات (العالم الثاني) بفضل التعامل مع العالم الثالث، عالم الثقافة، صيرورة مغلقة سرية. ويمكن فهمها على أنها بنية مزدوجة متصاعدة ومتنامية ومتواصلة مع بعضها بصلات

متصالبة فعالة (رسم ٦). يمثل السهم العمودي في الرسم التوضيحي مسار الزمن انطلاقاً من التجارب الأولى للطفل حتى تشكل البالغ المكتمل مروراً بالطفولة. ولكل درجة من درجات العالم الثاني صلة مع ذات المستوى من العالم الثالث. ويتكرر الأمر في الدرجة الأعلى حيث المستوى الأعلى يمثل تزايداً في ثقافة الشخص على نحو رمزي. وبدورها، تؤثر مصادر الذات من العالم الثالث على نفسها من أجل خلق مستوى من الوعي اكثر رفعة واتساعاً لهذه الذات. وهكذا، يتطور كل منا تدريجياً بعملية خلق ذات تتابع نموها خلال الحياة، والحق ان مانحن عليه يتعلق بالعالم الثالث الذي استغرقت انفسنا فيه وبالفعالية التي تم بها استغلال الفرص المتاحة لاستخراج الحد الأقصى من قدراتنا الدماغية الكامنة. ولإيضاح أهمية العالم الثالث نذكر احدى الحالات المأساوية التي أدت الى عزل طفل يبلغ سنة في حجرة حتى بلغ الرابعة عشرة. وبعد تحريره احتفظ بكيانه الانساني، وفق شخصيته اذ كان في ادنى درجات السلم. والحق، ان العناية الطبية المكثفة والمخلصة أوصلته الى سن العاشرة ذهنياً. وعلى الرغم من قيام النصف الأيمن من الدماغ بتأمين الحد الأدنى المطلوب من الكلام، لكن أضراراً بالغة اصابت النصف الأيسر بسبب الامتناع عن الكلام. كما استطاع الطفل أن يصبح شخصاً واعياً يمتلك احاسيساً وقدرات يدوية وبصرية على الرغم من الانغماس المتأخر جداً في العالم الثالث. هكذا نتبين الأهمية الكبرى للعالم الثالث بالنسبة للانسان. فان كان الدماغ يتشكل من المعلومات المتضمنة في الشيفرة الوراثية لكن الشخصية تتشكل عن طريق العالم الثالث اي بالتعلم والاكتساب. لقد كان الطفل المذكور يعاني من فجوة احدثها غياب التعلم والتعامل مع العالم الخارجي لمدة ثلاثة عشر عاماً.

نقتطف بعض مايقوله تيار دوشاردان في كتابه ظاهرة الانسان: «حالما يولد الطفل يصبح التنفس ضرورياً، والا فانه يعرض للموت. وبالطريقة

ذاتهايلتف المركز النفسي المفكر الى الداخل على ذاته بواسطة حركة مضاعفة هي بالفعل حركة واحدة. وعندئذ، يزداد تركيز ذاته على ذاته، كما يركز باقي العالم حول تأسيس حقل أكثر تنظيماً وتناسقاً في الحقائق التي تحيط به.. وتواظب الذات Ego على وجودها بأن تصبح ذاتها أكثر فأكثر بالقياس الذي تجعل من كل شيء آخر أن يكون ذاته. هكذا يصبح الانسان شخصاً في الشخصانية ومن خلالها».

الانسان والدماغ

يمتلك كل واحد منا شعور بأنه بوعي بل بوعي يعي ذاته، أي اننا نمتلك معرفة ومعرفة بأننا نعرف. نستطيع ونحن نسعى إلى تحديد أو تعريف الشخصية ان نستشهد بفكرتين «لامانويل كانت»: ١ - «الشخص هو الفرد المسؤول عن أعماله»، ٢- «الشخص هوالانسان الواعي لهوية ذاته الخاصة في مختلف الأوقات». ولما كنا نعتبر الدماغ مركز الفردية الواعية فيمكننا ان نعتبر عناصر هامة منه غير اساسية. وعلى سبيل المثال نقول: ان استئصال المخيخ يصيب القدرة الحركية بشدة، لكنه لايسبب اي ضرر للفرد (الشخصية). ويختلف الأمر فيمايتعلق بالقسم الرئيسي من الدماغ المؤلف من نصفي الكرة المخية. هذا، لأن نصفي الكرة المخية يرتبطان بقوة بوعي الانسان. والحق، ان ٩٥٪ من الناس يمتلكون نصف كرة مخية ايسر غالب هو نصف الكرة الرابط باللغة. وان استئصاله يؤدي الى أضرار نهائية في الشخصية دون أن يلغيها بالكامل. ومن جهة أخرى، يسبب استئصال نصف الكرة الثانوي، وهو نصف الكرة الأيمن، فقد الحركية في الجانب الأيسر (Hemiplegie) والعمى (Cecite) في العين اليسرى (Hemianopsie) دون أن تخضع الشخصية لاضطرابات حادة. اما الاضرار الملحقة في اجزاء اخرى من الدماغ فقادرة

على احداث اضطرابات خطيرة في الشخصية كاستئصال النهاية العصبية التي تؤدي طبيعياً العمل الخلفي الضروري لنصفي الكرة المخية. والمثال الأكثر خطورة هو فقدان الوعي العميق في حال تعرض القسم المركزي من الدماغ لحادث.

يحتمل أن يرتكز الشرح الكامل لتطور الكائن الانساني على الدماغ الانساني. وقد نكتفي في قولنا بأن التفسير المادي، يمدنا بالدلالة ان التجارب الواعية تتأتى من وظيفة الدماغ. ومع ذلك، نخطئ اذ نعتقد أن الدماغ هو الممثل (الفاعل) وأن تجاربنا الواعية ليست الا انعكاساً للوظائف الدماغية. وقد يشكل هذا الموقف وجهة نظر فلسفية مقبولة في بعض الأوساط التي تعتبر «الأنا» الواعية مجرد مشاهدة سلبية للأدوار المتممة بالآليات العصبية للدماغ. وكذلك تعتبر ان ايماننا بقدرتنا على اتخاذ القرارات وبممارسة رقابة ما على افعالنا ليس الا وهماً. ولكن كل منا يتصرف كما لو كان، لو جزئياً، مسؤولاً عن أفعاله الخاصة. وهذا يقودنا الى فرضية التفاعل الثنائي التي عرضها بوبر والكس في اكثر من موضع: دماغنا من جهة والذات الواعية من جهة أخرى. وتعد الذات مركز كلية التجارب الفردية في حياتنا اليقظة. واثناء النوم تمتلك الذات وجوداً يقع تحت مستوى الشعور. وفي الأحلام واثناء اليقظة تسترجع الذات الواعية عملها مع بقائها مرتبطة بالماضي بفعل استمرار الذكريات والتذكر والحق، ان الذاكرة هي التي تخلق فينا اشخاصاً قادرين على القيام بتجارب وجودية موضوعية. وهكذا نواجه المعضلة المبدئية المطروحة من قبل ديكارت: ماهي طبيعة التفاعل بين الدماغ والعقل الواعي؟ ويبقى هذا السؤال لغزاً.

وحدة الذات

نستطيع أن نتعرف إلى، ونتثبت من وجود وحدة نفسية على المستوى الذاتي من خلال استمرار ذكرياتنا الأولى. وتشكل هذه الوحدة النفسية وجوداً انسانياً عالمياً. وبالاضافة الى ذلك تشكل الأساس في مفهوم الأنا. وبهذا

الصدد، يعالج «جون إكلس» في كتابه «النفس الانسانية» الأبحاث التجريبية التي تشير الى وحدة الذات. وينتج الاثبات الأكثر أهمية، المتصل بوحدة الوعي من تجربة «سبري» وزملائه على المرضى الذين خضعوا لشق الملتقى بين نصفي المخ (Commisurotomie)، وتجري هذه العملية احياناً لإزالة صرع معقّد؛ وتقوم على قطع الجسم الثفني (Corps calleux) الذي يشكل ممر الألياف العصبية (٢٠٠ مليون) التي تصل بين نصفي الكرة المخية. وأثناء تقص أكثر تعقيداً استمر لأكثر من ساعتين من الفحوص، ظهر بوضوح أن نصف الكرة الثانوي (الأيمن) على علاقة بالأجوبة الواعية على مستوى اعلى من ذاك الذي تم الكشف عنه عند الثدييات غير الانسانية. أما السؤال المريب الذي يطرح ذاته هو معرفة ماذا كان نصف الكرة الأيمن يتداخل مع ادراك الذات مما يعني أنه يسمح بمعرفة الشخصية، والحق، ان سبري وزملاؤه استطاعوا في بحوثهم المعمقة ان يقدروا قدرة المريض على التعرف على صورة معروضة على النصف الأيمن وجوه. وقد أظهرت التجربة مهارة المريض على التعرف على الصور على الرغم من تثبيط قدرته في التعبير الكلامي. وتمت الفحوص المخصصة للتأكيد على وجود وعي ذاتي بسيط على مستوى صوري وعاطفي. ويمكننا أن نشك بأن النصف الأيمن الذي يظهر درجة من الوعي يتمتع بوعي كامل للذات. نتساءل: هل يتمتع بقدرة على التخطيط؟ وهل يمتلك فاعلية التطلع الى المستقبل؟ وتستند احكامه وقراراته الى نسق من القيم؟

هذه الخصائص الأخيرة مزايا اساسية للشخصية كما نفهمها عادة، كما تعد دليلاً على وجود النفس (أو الروح)، ويمكن أن نخلص الى النتيجة التالية يرتبط الوعي المحدود للذات بالنصف الأيمن. ومع ذلك، تبقى شخصية الفرد سليمة نسبياً بعد قطع الدماغ الى نصفين. وهذا يعني ان الوحدة النفسية تبقى سليمة بسبب ارتباطها الحصري مع النصف الأيسر من الدماغ. وبعد قطع

الدماغ الى نصفين يبدو النصف الأيمن الذي يحوز وعياً شبيهاً بوعي طفل صغير وكأنه يلعب دور الوسيط. وتشبه صورة الدماغ الأيمن (الرسم ٥) مع وجود مركز صغير يشير الى المستوى الأولي للذات. وعلى العموم، نعتقد بأن الكائن البشري لاينفصم الى اثنين بقطع الدماغ الى نصفين، بل يحتفظ بشخصية واحدة. تظل على اتصال بالنصف الأيسر (الكلام). ومع ذلك، يحتمل أن يوجد وعي مُتدن يرتبط بالنصف الثانوي مما يؤدي الى تشكيل وعيين هما على علاقة في دماغ منقسم الى اثنين (رسم ٧).

أحادية الذات

مما لاشك فيه أن كل انسان يدرك أحاديته التي تشكل قاعدة للحياة الاجتماعية وللحقوق والقانون. وإذا بحثنا عن أساس هذه القناعة نجد أن علم الأعصاب يقدم لنا شروحه في عبارات فيزيائية. وينزع الماديون الى تثبيت الدماغ. أما الثنائيون (التفاعليون) فإنهم يأخذون في اعتباراتهم الأنا والعالم الثاني كينونة تتمتع بأحادية ترتكز على التجربة. ومع كل هذا، نستبعد اي حل تبسيطي لاحادية الذات. والحق، ان تجربتنا المباشرة ذاتية وذلك لأنها مشتقة بشكل كلي من دماغنا و«انانا». ويتحدد وجود الذوات الأخرى عن طريق العلاقة المتداخلة بين الذوات.

اذا كانت أحاديتنا المعاشة تنتج مباشرة من أحادية أدمغتنا فانما يعني أن أبحاثنا يجب أن تجري على مستوى احادية الأدمغة الانسانية. ولايمكن أن يتعلق الأمر باحادية عدد لانهائي من الاتصالا بين ١٠ ملايين من خلايا القشر الدماغي الانساني، هذا لأن هذه الاتصالات تتغير باستمرار (موت وشكل). وعلى الرغم من التاكيد المادي الأكثر انتشاراً أو شيوعاً الذي يرى أن الأحادية المعاشة تتعلق بالأحادية الوراثية، لكن أحداً لم يقم بتفحص نقدي لهذا التاكيد، والحق، ان المورث الوحيد المسؤول عن الاحادية المعاشة يعد حصيلة سحب

مورثي غاية في اللااحتمالية (ضئيل الاحتمال) ١/١٠٠٠٠ من كمية تقدر، مع كل تحفظ، بـ ٣٠٠٠٠ مورثة انسانية.

اضافة الى ذلك وضح «ستنت» بأن التطور الظاهري للدماغ (Phenotyque) يتجاوز المعطيات النمطية المورثية (Genotypique) نتيجة للعمليات الموصوفة من قبل وأدينغتون بـ «ضجيج النم») (bruit de devel-oppement). والحق أن النمط المورثي المسؤول عن بناء الدماغ يعمل في محيط، محصله يغير، بدرجة كبيرة، صيرورة البناء الشكلاني. ففي مثال التوأمين تساهم الأنماط المورثية المتماثلة في بناء دماغين مختلفين كثيراً، وذلك بسبب التنوع الشديد في «ضجيج النمو». ويجب الانتباه الى أن ضجيج النمو يجعل كل محاولة لتفسير احاديثنا العاشة من خلال احاديثنا المورثية أمراً عشوائياً، فقد رأينا ان محاولة كهذه تخضع للانهاية من الاحتمالات التي تتحكم بالوجود الفعلي لنمطنا المورثي الوحيد.

يشكل التأكيد على أن العامل المحدد لهذا اللغز هو أحادية التجارب المتراكمة من قبل الأنا، خلال مجرى الحياة، جواباً لطيفاً وشائعاً. ولكنه يظل تفسيراً سطحياً. وعلى العموم، نقبل أن تيعلق سلوكنا وذكرياتنا وكلية محتوى حياتنا الواعية الداخلية بتجاربنا المتراكمة خلال وجودنا، ومهما تكن التغيرات التي يمكن أن تفرضها الظروف فاننا نتابع ان نكون ذاتنا المتمتعة باستمرارية الذكريات منذ العام الاول. نبقى ذاتنا انما بمظهر آخر. لذا، يعد حذف الذات وخلق ذات أخرى أمراً غير معقول. وقد يضطرنا عجز الحل المادي عن شرح احاديتنا المرتكزة الى التجرب الى ان نعزي احادية النفس الى ابداع روحي فوق طبيعي. ولانبالغ اذا قلنا بأن المزيد من التفسير بعبارات لاهوتية يسمح لنا بالقول بأن كل نفس هي مخلوق الهي يرتبط بالجنين خلال نمو الكائن بين التشكل والولادة.

ثمة مقاييس تعتبر الجسم والدماغ حاسوب ينشأ من شيفرة وراثية، ويتكون عن طريق التطور البيولوجي. وتشير هذه المعايير الى ان النفس هي مبرمج هذا الحاسوب كل منا يولد على نحو مبرمج مع حاسوبه في الحالة الجنينية الأولية وينمي هذه الحالة خلال حياته كلها (رسم ٦) هذا الحاسوب الرفيق الحميم لكل مراحل الحياة، فهو يتلقى ويعطي للعالم الذي يحتوي أنا أخرى. هكذا تكمن الأسرار الكبيرة للحياة في كوننا مبرمجين في خلقنا او في كوننا نعرف كيف نختبر ونكتشف. وباتحادنا يستطيع كل فرد منا، من خلال وجوده مع حاسوبه الخاص، ان يجتاز الحدود بين العالم الثاني والعالم الأول.

خاتمة

لقد بتنا نعرف اليوم ان الانسان ليس مجرد كائن أو احداث سلوكية معينة، هذا لأن كلاً منا يستطيع أن ينظر الى داخل نفسه ويرى فرديته الواعية. قد يوفر الموقف السلوكي شروحات كافية عن الانسان كما يرى من الخارج لكنه يفشل اذ يطبق على الانسان كما يرى من الداخل. ويعد هذا الموقف خاصاً اذ يمتلكه كل منا احتراماً لذاته الخاصة. وان محاولة فهم الانسان او السلوك الانساني في اطار علم نفس حتمي ينتج عنه اننا اسيرو حتمية يحكمها عنصران: ارثنا وظروفنا بمعنى ان كل مايتعلق بالارادة والتقرير محض اوهام. ومن علم النفس الحتمي هذا نشأ الشعور باللامسؤولية والشعور بعبثية الحياة ولامعناها. ومازلنا حتى اليوم نشكو من العسف غير المبرر الذي مارسه بعض علماء النفس تجاه علمهم عندما حذفوا من موضوعاته كل التجارب الواعية.

وفي مقابل الشعور بعبثية الحياة وباللامسؤولية قد تكون المهمة الأساسية للعلم وحتى للآداب الانسانية البحث عن معان وقيم جديدة للحياة والسعي لاظهار علاقة الانسان بنفسه وبالآخرين والكون وهو الذي كان يستمد معاني وجوده من هذه العلاقة. ويقول «جون اكلس» ان سر النفس الانسانية هو

الذي حركه والهم حياته كباحث في علوم الاعصاب ويذكر «اكلس» عن شيرنغتون الذي كان يرفض وجود الروح بانه صارحه في ايامه الأخيرة باعتقاده أن الروح هي الحقيقة الوحيدة. أما «بوبر» فقد اعتبر تسامي الذات الحقيقة الأكثر أهمية والحاحاً لكل حياة ولكل تطور خاصة التطور الانساني. وقد قال «يونغ» بسيرورة التفردن التي تذهب من الطبيعة الى الروح، حيث التفردن لايستبعد العالم بل يتضمنه، انه سير من التعددية الى الوحدة، ولم يكن «دو شاردان» بعيداً عندما قال بالانسنة على انها عملية تصعيد، انها القفزة الآتية من الغريزة الى الفكر بالدرجة الأولى، وهي الترويحن بالدرجة الثانية.

يبدو أن قدرنا ككائن فريد يتحدد من خلال استمرار الاختبار والسعي والكشف عن المعاني العميقة المتضمنة في هذا الوجود، يدفعنا الى ذلك الأمل بوجود معنى حميم للروح الانسانية، وننهي بحثنا بما ختم به شيرنغتون احد محاضراته قائلاً: «تنبهنا كيف اننا مصنوعون بحيث ان عالمنا الذي هو تجربتنا عالم واحد، عالم ثنائي، عالم الظاهر والباطن، عالم التجربة المدركة والتجربة غير القابلة للادراك. وهو يبدو لنا واسعاً لايمكن الاحاطة به وفي نفس الوقت يبدو وحدة متماسكة منسجمة... حتى لو كان محكوماً على الوعي ان يختفي في كارثة طبيعية ومعه عقل الانسان، فسيكون الانسان قد حصل على مايعزيه ويكافؤه. لقد لمح عالماً متمادياً متماسكاً كان هو جزءاً منه. لقد سمع لهنيهة من الزمان لحناً جميلاً كان هو علامة من علاماته الموسيقية، والاصغاء للحن بتلك الروعة هو اتحاد مع مبدعه...»

المراجــع

1–ECCLES John - Facing Reality - Editions <Roche> Basel - 1973 -

2–Eccles John - Le Mystere Humain - Ed. Pierre Mardaga - Bruxelles - 1981.

3–Eccles John - Le Miracle de l'Existence Humaine
3"Millenaire - N'=12- P.26. France 1989.

4–SHERRINGTON Charles - Man on his Nature - Harmondsworth - Middlesex: Penguin books - 1955

5–SPERRY Roger - Structure et Signification de la Revolution de la Conscience - 3'Millenaire - No12 P.35 - France , 1989.
3'Millenaire - No13 P.51 - France , 1989. -

6–KUHN THOMAS - The Structure of scientific Revolution CHICAGO: UNIVERSITY of Chicago Press - 1962

7–POPPER Karl - On the theory of objective Mind - Internationl Kongresses fur Philosophie V.I.Wein - 1968.

8–MARX and HILLIX - Systems and Theories in Psychologie.U.S.A. 1979.

٩– بوبر كارل – منطق الكشف العلمي – ترجمة د. ماهر عبد القادر محمد علي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٦.

١٠– دو شاردان تيار – ظاهرة الانسان – ترجمة ندرة اليازجي، دمشق مطابع ألف باء الأديب ١٩٧١.

١١– اليازجي ندرة – المدخل الى المبدأ الكلي – دار الغربال – المنشورات الجامعية – طرابلس ١٩٨٤.

١٢– بودون شارل – علم النفس المركب – ترجمة سامي علام – دارالغربال،ط.أولى١٩٩٢.

الحواشـــــي

* جون اكلس sir Jhon c. Eccles

حاز جائزة نوبل للفيزيولوجيا والطب ١٩٦٤ لاكتشافه العمليات الكيميائية المسؤولة عن انتشار السيالة العصبية.

* شارلز شيرنغتون Sir Charles Sherrington

حاز جائزة نوبل للفيزيولوجيا والطب ١٩٣٢ عن كلية اعماله في علوم الأعصاب.

* روجر سبري Roger W.Sperry

حاز جائزة نوبل للفيزيولوجيا والطب عام ١٩٨١ عن أعماله في ايضاح عمل كل من نصفي الكرة المخية في الوظائف الادراكية.

* المدرسة السلوكية Behaviorism

هي المدرسة التي أسسها واطسن ١٨٧٨ - ١٩٥٠ في مطلع هذا القرن وهي تدرس العلاقة المباشرة بين المنبه الخارجي والسلوك وهي تختلف عن مدرسة بافلوف بانها لاتعطي اي اهتمام للمظاهر الفيزيولوجية للسلوك ولاتحتفظ من رد الفعل الا بالمظهر السلوكي.

* الفينومينولوجيا Phenomenologie

هي المبدأ الفلسفي الذي يرد الأشياء المادية الى معطيات حسية.

* تيودور فتشنر Ttheodor Fetshner ١٨٠١ - ١٨٨٧، بداية علم النفس التجريبي.

* ايفان بافلوف ١٨٤٩ - ١٩٣٦.

حصل على نوبل لاعماله على الغدد الهضمية وقام بدراسات على المنعكسات وعلى عمل نصفي الكرة المخية.

* * *

مواقف الفلاسفة من اشكالية الوعي - الجسد

الثنائية	
التفاعل الديكارتي	يفترض مبدأين منفصلين ومتفاعلين
ديكارت ١٦٤١م	
التوازن النفسي الفيزيائي	يفترض مبدأين منفصلين مستقلين، ولكن
سبينوزا ١٦٦٥م	مقترنين بصورة متقنة
العرضية	يفترض مبدأين منفصلين ومستقلين يقترنان
مالبرانش ١٩٧٥م	بتدخل الله

الأحادية	
المادية	يفترض حقيقة مادية واحدة.
ديموقريطس ٤٠٠ق.م.	
المثالية الذاتية	يفترض حقيقة نفسية او روحية واحدة
بيركلي ١٧١٠م	
فلسفة الماهية	لايوجد عقل او اجساد، الوجود الحقيقي
هيوم ١٧٤٠م	هو فقط للافكار الناتجة عن انطباعاتنا.

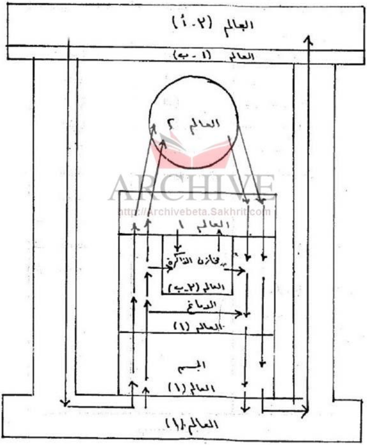
التوفيقية	
المظهر الثنائي	مبدأين يفترض بأنهما مظهرين لحقيقة
رسل ١٩١٥	واحدة.
الظاهرانية العابرة	يعتبر العقل على أنه نتاج لاسببي للجسد.
هويز ١٦٥٨	

رسم (١)

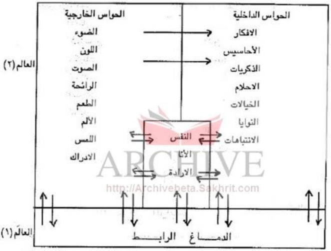
العالم (٣)	العالم(٢)	العالم(١)
المعرفة بالمعنى الموضوعي	حالات الوعي	الحالات والموضوعات
١- تسجيلات المجهودات	المعرفة الذاتية	الفيزيائية
الفكرية	تجربة: التصور،	١- لاعضوي
الفلسفية	التفكير،	مادة وطاقة الكون
اللاهوتية	العواطف،	٢- بيولوجي
العلمية	النوايا،	بنية وافعال كل الكائنات
التاريخية	الذكريات	الحية - الادمغة الانسانية
الأدبية	الأحلام،	٣- المصنوعات
الفنية	الخيال الخلاق	والانتاج المادي من خلق
التقنية		الانسان
٢- الانساق النظرية:		ادوات
المشكلات العلمية،		الات
الآراء النقدية		كتب
		اعمال فنية
		موسيقى

رسم (٢)

رســــم (٣)


العالم (٢-أ)
العالم (١-ب)
العالم ٢
العالم ١
مخازن الذاكرة
العالم (٢-ب)
الدماغ
العالم (١)
الجسم
العالم (١)
العالم (١)

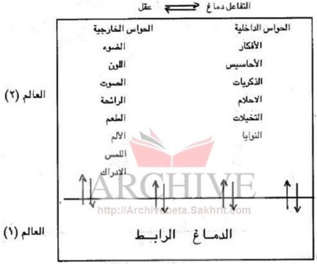
التفاعل دماغ ⇄ عقل



١- التفاعلات دماغ عقل داخل الدماغ الانساني. يتألف العالم (٢) من ثلاثة عناصر محددة، وتدل الأسهم على الوظائف المختلفة: الحس الخارجي والحس الداخلي والنفس والأنا.

كما تظهر في اللوحة قنوات النقل بين العالمين (١) و(٢) اي الوصل بين الدماغ وعناصر العالم(٢)

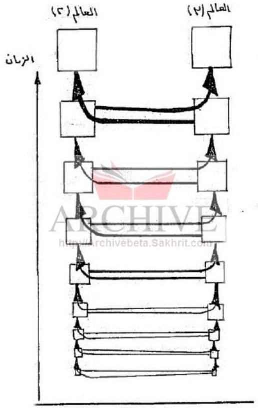
رســــــم (٤)



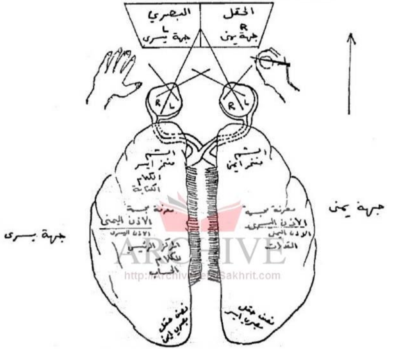
٢- التفاعل دماغ - وعي عند الثدييات

عنصري العالم (٢) الحواس الخارجية والحواس الداخلية تمثلها اسهم في الاتجاهين باتجاه الوصل الدماغي للعالم(١). نلاحظ ان الثدييات توجد في العالم (٢)، مما يعود الى مستوى وعيها ويمتلك العالم (٢) نفس الخصائص العامة للحواس الخارجية والداخلية للعالم(٢) الانساني مع غياب كامل للعنصر المركزي، النفس والأنا.

رسم (٥)



رســــم (٦)



رسم لسبري تظهر الطريقة التي يسقط فيها الحقلان البصريان الأيمن والأيسر على القشر الدماغي. ويظهر أيضاً التصالب البصري. الواردات الحسية الواردة من الأعضاء اليمنى واليسرى. ان الكتابة والكلام يسيطر عليهما النصف الأيسر من الدماغ.

رســـــم (٧)

الدراسات والبحوث

اللغة والثقافة

تأليف: جون ليونز
ترجمة:
د. رضوان قضماني
د. أحمد القذافي

١- ما الثقافة؟

إن كلمة ثقافة (وما يماثلها في اللغات الأوروبية الأخرى) مجموعة من المعاني يرتبط بعضها ببعض بعلاقات وثيقة يمكن أن نذكر منها هنا معنيين نميزهما من غيرهما

---

* د. رضوان القضماني: باحث من سورية، مدرس في الجامعات الليبية، له عدد من الأبحاث.

* د. أحمد القذافي: باحث من الجماهيرية العربية الليبية، له عدد من الدراسات في الدوريات العربية.

الأول منهما يعني أن كلمةَ ثقافة مرادفٌ لكلمة حضارة التي تقابل في معناها القديم كلمة بربرية وتدل على ضدها. وهذه هي الدلالة العملية التي ترمز إليها هذه الكلمة في اللغة الانكليزية، والصفة منها ثقافي. الثاني منهما يدل على مفهوم هذه الكلمة القديم الذي يعني كل مايتميز به الفن والأدب والأعراف والمؤسسات الاجتماعية، وهو المفهوم الذي أعاد المختصون احياءه في العلوم الإنسانية. وقد أكد مفكرو القرن الثامن عشر «عصر النهضة» ذاك المفهوملالقديم للثقافة فارتبطت بهم وجهة النظر التي ترى أن تاريخ البشرية ليس إلا تقدماً تطوراً ذاتيين.

لقد واجهت هذه النظرة إلى التاريخ تحدياً، كما هو حال الكثير من أفكار عصر النهضة التي ناهضها هيردر Herder الذي قال إن كلمة «ثقافة» في الألمانية ترادف كلمة «ثقافة» في الانكليزية، وأضاف أنه ليس هناك كلمة فضفاضة في معناها أكثر من هذه الكلمة ولا أكثر خداعاً منها عند تعميمها على جميع القوميات والأزمنة المختلفة»(١) لقد وجّه هيردر انتقادات حادة للرأي الذي يقول إن اللغة والفكر الفرنسيين قد سيطرا سيطرة تامة على الثقافة الأوربية في القرن الثامن عشر وأوصلاها إلى مستوى رفيع من مستويات التقدم الإنساني. ومما تجدر ملاحظته في هذا الإطار أن عبارة Langue de culture (حرفياً: لغة الثقافة) يستخدمها عادة رجال الفكر الناطقين بالفرنسية ليميزوا بها لغات الثقافات الأكثر تقدماً من لغات الثقافات الأقل تقدماً، وتستعمل في الألمانية كلمة «Kultursprache» للدلالة على المعنى ذاته. وعلى الرغم من عدم وجود مرادف مقبول لهذه العبارة في اللغة الانكليزية نجد أن تياراً واسعاً في المجتمعات الناطقة بالانكليزية شاع فيه استعمال مثل هذه العبارة: «لغة الثقافة». يرفض كثير من علماء اللسانيات

الرأي الذي يقول بوجود لغات بدائية. وهنا لابد لنا من أن نمعن النظر في هذ القضية وأن نعود إلى ماسمي بالمفهوم القديم للثقافة، وهو ماسنفوم به لاحقاً.

ولن نعمد هنا إلى تفسير كلمة ثقافة بمعناها القديم، بل سنعطيها وصفاً أكثر سعة يشمل معناها، وهو، في حقيقة الأمر، المعنى الذي اعترض عليه هيردر؛ لكن ماإن مضى ثمانون عاماً على ذلك حتى راح علماء الإناسة (علماء الانتروبولوجية) الناطقون بالانكليزية يستعملون هذه التسمية. وقد استُخدمت الثقافة، بهذا المعنى الثاني (الإناسي) من دون أن تدل على أن التقدم الإنساني يمتد في اتجاه واحد بدءاً من الحالة البدائية وصولاً إلى الحضارة، ومن دون أن يشمل أيضاً أية أحكام ذاتية مسبقة عن النوعيات الثقافية والجمالية الخاصة بالفن والأدب والمؤسسات في مجتمع معين. وقد امتدّ هذا المعنى من علم الإناسة (antropology) إلى علوم اجتماعية أخرى ليشير إلى أن لكل مجتمع ثقافته الخاصة، كما أن للمجتمعات الفرعية الأصغر داخل المجتمع الواحد ثقافتها الخاصة التي تتميز بها أيضاً. لقد ارتبطت كلمة ثقافة لدى هيردر بنظرته الخاصة التي تنص على أن اللغة والتفكير يرتبط أحدهما بالآخر، كما يرى -من ناحية أخرى- أن لغة الأمة وثقافتها تعكسان روح هذه الأمة وفكرها القومي المتميز. ونجد هذه الأفكار ذاتها لدى كثير من كتّاب الحركة الرومانسية. ويعبر هذا التوجه عن جانب واحد من جوانب التطور التاريخي المعقد، وهو ماتجده فيما يسمى بفرضية سابير Sapair وهورف Whorf التي طغت على كل المناقشات الخاصة باللغة والثقافة. كما طغت هذه الفرضية بدورها على مفهومي اللغة والتفكير في جيل مضى.

وعلى الرغم من أن علماء الاجتماع، وخاصة علماء الإناسة، راحوا يستخدمون الآن على نطاق واسع اصطلاح «ثقافة» بالمعنى الذي حددناه آنفاً

نستطيع عملياً أن نعرف هذا الاصطلاح بطرق عدة مختلفة. وانطلاقاً من الفهم الذي نعتمده يمكن أن نعرف الثقافة بأنها معرفة مكتسبة اجتماعياً؛ كالمعرفة التي يكتسبها المرء بنتيجة انتمائه إلى مجتمع معين(٢) إلا أن علينا أن نؤكد هنا نقطتين هما: أولاً: أن نفهم أن هذه الكلمة تشمل كلاً من المعرفة العملية والنظرية أو الافتراضية؛ أي أن نعرف كيف نصنع شيئاً من جهة، وأن نعرف، من جهة أخرى، أن هذا يمكن أن يكون أو لايمكن أن يكون. وثانياً: أن مايهمنا في مجال المعرفة النظرية أو الافتراضية هو الاعتقاد بأن شيئاً مايمكن أن يوجد حقيقة، وهذا مايجب أن يوضع في الحسبان، وليس أن هذا الشيء موجود في الواقع أو غير موجود في الحقيقة. كما يجب علينا، إضافةً إلى ذلك، عند النظر في أغلب الثقافات إذا لم يكن في كل الثقافات، أن نفسح المجال أمام أشكال مختلفة من الوقائع مثل الدين والأسطورة، حيث يجب أن تُقوَّم بصورة تختلف عن تقويم التقارير للوقائع المباشرة. وإذا انطلقنا من هذه النظرة سنجد أن العلم نفسه ليس إلا جزءاً من الثقافة. وعندما نبدأ بتناول العلاقة بين اللغة والثقافة علينا ألاّ نفضل المعرفة العلمية على المعرفة الشعبية أو حتى الغيبية.

نميز عادة الانتقال الثقافي من الانتقال البيولوجي (الوراثي). ويمكن، عند النظر في اللغة، أن نقول بوجود مقدرة فطرية ووراثية تمكن الفرد من اكتساب اللغة. وسواء قبلنا بهذه المقولة أورفضناها لن نشكك في أن معرفة الفرد بلغته الأم تنتقل إليه ثقافياً؛ أي: تكتسب. لكن هذا لايعني بالضرورة أن الفرد قد تعلمها نظراً لكونه عضواً في مجتمع معين. إضافة إلى ذلك نقول أن القدرة الخاصة بانتقال اللغة وراثياً -إن وجدت هذه القدرة- لاتؤدي إلى اكتساب اللغة ومعرفتها إلا إذا كانت المعطيات التي تنشط بها المقدرة اللغوية تتشكل جدلياً في المجتمع الذي ينمو فيه الطفل وفي ظروف لاتؤثر جدياً على نموه العاطفي

والعقلي. وهذا يعني أن جانبي اللغة: الثقافي والبيولوجي متداخلان، ويعتمد كل منهما على الآخر. ومن الواضح حقيقةً أن المقدرة الضمنية لانتقال اللغة إلى شخص ما –بغض النظر عن جوانبها البيولوجية– تدخل في مفهوم الثقافة وفقاً لتعريفنا لها. وقد تكون للوقائع الأخرى التي تكتسب اجتماعياً – بما في ذلك الأساطير والمعتقدات الدينية وغيرها – كثير من المرتكزات البيولوجية كالتي تتمتع بها اللغة. ولابد من أن تؤخذ هذه الناحية بعين الاعتبار عند النظر في موضوعة اكتساب اللغة وبنيتها من حيث التقابل بين الجانبين البيولوجي والثقافي، إذ لم يعد ممكناً أن نعتقد بالفصل بين الطبيعة الفطرية والتربية المكتسبة.

٢– فرضية سابير وهورف

ورث عالم اللغة والانتروبولوجيا الأمريكي ادوار سابير Edward Sapair (1844-1939) وتلميذه بنيامين هورف Benjamin Lee Whorf تقاليد الفكر الأوروبي (الذي عرضه لنا في أكثر وجوهه وأرجحها فرانز بوز Franz Boas (1848-1942). وقد قام هذا الفكر بدور مهم في تطور المدرسة البنيوية. وتجسدت هذا التقاليد في عهد هيردر وهامبولدت اللذين كانا من أهم ممثليها الأوائل. فعلى أيديهما ظهرت علامات واضحة في هذا الفكر أكدت القيم الإيجابية في الفروق اللغوية والثقافية وربطتها بوجه عام بمبادئ المثالية الرومانسية.

كانت تقاليد هيردر وهامبولدت معادية للكلاسيكية والخَلاصيّة والعقلانيّة المتطرفة التي سادت في عصر النهضة، وأمعنا في عدوانيتهما إلى درجة أنهما أعلنا عمومية اللغة والثقافة. وقد أكد هامبولدت – على الأقل – العام والخاص في اللغة. ورأى أن الفروق البنيوية في اللغات (في صيغتها الداخلية) نتاج

لمقدرة العقل البشري الخاصة، التي تنشط بوجه عام. ولهذه الأسباب فَهِمَ تشومسكي هامبولدت «الذي وقف مباشرة في ملتقى التيارات الفكرية العقلانية والرومانسية فوصل بها إلى ذروة تطورها»(٣) فكانت بداية للنحو التوليدي، وكوَّنَتْ -بشكل أدق- فكر تشومسكي المبدع. ومهما يكن من أمر فإن نظرة هيردر وهامبولدت إلى العلاقة بين اللغة والفكر، التي نقلها علماء اللغة والإناسة والنفس الأمريكيين عام ١٩٥٠ إلى كل من سابير وهورف، جعلت هذه العلاقة ترتبط بالنظرية النسبية اللغوية. وعلى الرغم من أن هذه الموضوعة ليست بالضرورة ذات علاقة وثيقة بالمدرسة البنيوية فإنها تشكل أحد الملامح الواضحة في المدرسة البنيوية الأمريكية، وخاصة بعد بلومفيلد Blomfield.

تحدث هيردر عن التداخل بين اللغة والفكر واعتماد كل منهما على الآخر، واقترب هامبولدت من مبدأ الحتمية في علم اللغة. بينما دمجت فرضية سابير وهورف -كما تُقَدَّمُ عادة- بين الحتمية اللغوية (اللغة تحدد الفكر) والنسبية اللغوية (لايوجد حَدٌّ للفروق البنيوية في اللغة). ويمكن عرض فرضية سابير وهورف بشكلها الأمثل على النحو الآتي:

أ- نقع -في جميع عمليات تفكيرنا دائماً- تحت رحمة لغة خاصة أصبحت أداة التعبير في مجتمعنا، فنحن لانستطيع أن نرى ونميز ونجرب إلا طبقاً للمقولات والعلامات المميزة المرمَّزة في اللغة أو المحددة فيها.

ب- إن المقولات والعلامات المميزة التي يتم ترميزها في نظام لغوي واحد غير قابلة للقياس في الأنظمة اللغوية الأخرى.

إن اشتراك سابير وهورف في صياغة هذه الفرضية بشكلها الراهن أمر غير واضح. وعلى الرغم من أنني قمت بدمج تعبيرات سابير الخاصة حول فرضية الحتمية اللغوية فإن المصدر الذي استقيت منه التعبيرات يحتوي أيضاً على عدد من التعبيرات الأخرى الكفء في تقليل قوة هذه الفرضية.

ومما تجدر ملاحظته أيضاً أن الصيغة المتشددة من هذه الفرضية المصوغة بكثير من الدقة، والتي قدمتها آنفاً لاتستثني ازدواجية اللغة. ويمكن أن نناقش هذا القول بأن المتحدث بلغتين يمتلك نظرتين غير متعارضتين إلى العالم، وأنه ينتقل من نظرة إلى الأخرى كما ينتقل من لغة إلى أخرى. وفي المقابل، إذا كان هذا صحيحاً، فإن هذه الفرضية في صيغتها الدقيقة تتعارض مع الحقيقة الدامغة. إن مزدوجي اللغة لايبدون، عندما يتحدثون بلغتين مختلفتين، أية أعراض تكشف التوافق في نظرتهم إلى العالم، إذ يدّعون دائماً أن باستطاعتهم أن يعبّروا عن الأمر ذاته في أيٍ من اللغتين.

ويوافق المترجمون في أحيان كثيرة -إذا لم يكن دائماً- على أن مايكتب أو يقال بإحدى اللغات يمكن أن يقال أو يكتب بلغة أخرى، (وأن الكفاءة عادة -إذا لم يكن دائماً- تحددها الحالة).

قد لانجد في هذه الأيام أحداً يدافع عن الحتمية المتطرفة أو النسبية المتطرفة. ولكن هناك الكثير مما يمكن أن يكون في صالح فرضية سابير وهورف، وهي فرضية أكثر ضعفاً وأقل إمتاعاً في جانبها النفسي، وهو الجانب الذي طرأ التعديل على مكوّناته. ولنبدأ بالحتمية:

إن اهتمامات علماء النفس بتأثير اللغة على الفكر سبقت تكوين فرضية سابير وهورف. ومن المعروف منذ وقت طويل أن الذاكرة والإدراك يتأثران بوجود تعبيرات وكلمات مناسبة. وعلى سبيل المثال، أوضحت التجارب أن الصورة المختزنة في الذاكرة البصرية تتغير لتوافق التعبيرات المستخدمة في العادة، وأن الناس يميلون إلى ملاحظة (وتذكر) الأشياء التي يمكن ترميزها في لغتهم ومثل هذه الأشياء التي لها مايرمز إليها من كلمات وتعبيرات جاهزة لديهم. إن الترميز، في هذا الإطار، أمر نسبي يتضمن معاني إيجابية عدة

للكلمة المفردة (مثلاً: كلمة uncle في الانكليزية *) يمكن ترميزها في اللغة بدلاً من أن يحتاج التعبير عنها إلى تركيب عبارة خاصة (كما هو الأمر عند التعبير عن أقارب الوالدين الذكور).

من المعروف أن مفردات اللغات تبدو غير متماثلة نسبياً – إلى درجة كبيرة أو صغيرة– حتى إننا نجد إمكانية عالية لترميز شيء ما في إحدى اللغات ولانجد إمكانية ترميز مثل هذه في لغة أخرى؛ فنحن نجد في لغة الأسكيمو، مثلاً، كلمات عدة يُعَبَّر بها عن الثلج، بدلاً من أن يُعَبَّر عنه بكلمة واحدة لها مدلولها. كما نجد أن كثيراً من اللغات الأسترالية تستخدم أكثر من كلمة تعني المدلول: «رمل»، وكل كلمة من هذه الكلمات تدل على نوع من أنواعه. والسبب هنا واضح تماماً في كلٍ من هاتين الحالتين، إذ إن الاختلاف بين نوع وآخر من أنواع الرمل أو الثلج أو غير ذلك له أهميته الكبيرة في الحياة اليومية لدى شعب الاسكيمو من جهة، أو لدى الأستراليين الأصليين من جهة أخرى. بينما لانجد في اللغة الانكليزية كلمات عدة تدل على «ثلج» أو «رمل» ولكننا –في مقابل ذلك– نجد أن المتزحلقين، مثلاً، يستخدمون تعبيرات عدة للتمييز بين أنواع الثلج إذ يبلغ اهتمامهم به اهتمام شعب الأسكيمو، فهم يلجؤون إلى تعبيرات مثل: «مسحوق الثلج» أو «الثلج الحلزوني» أو غير ذلك من التعبيرات التي تكتسب باستعمالها المتكرر والمتعدد والثابت معاني إيحائية يقترب كل منها في مكانته داخل مجموعة معينة من وضع المفردة في متن اللغة، وهذا يدل على أن ظاهرة محددة يمكن أن تُرَمَّز في لغة ما ترميزاً يفوق في دلالته ترميزَ المجتمعات اللغوية الناطقة بالانكليزية. إن هذه القضية يجب أن تبقى بارزة للعيان، إذ ليس من الضروري أن يكون الترميز ثابتاً وواحداً وذا شكل واحد داخل مجتمع لغوي

* uncle ترميز يتضمن معنيين ايجابيين هما: العم والخال – المترجم –.

معين، خاصة عندما ننظر إلى المجتمع على أنه وحدة معقدة ومنتشرة، ولايتم تأكيد التوافق بين اللغة والثقافة إلاّ في مستواه العام مع افتراض أن الناطقين باللغة نفسها يجب أن يشتركوا بالثقافة نفسها. إن خطأ هذه الفرضية واضح تماماً نسبةً إلى كثير من اللغات والثقافات. ولايَقِلُّ أهميةً عن هذا أن الترميز لايعني وجود كلمة واحدة، أي: مفردة (lexeme) تدل عليه. وعلى الرغم من ذلك علينا ألاّ ننسى أننا نتحدث، من حيث المبدأ، عن مجموعات معينة لا عن كلّ الأمم، وأن المصادر الإنتاجية في النظام اللغوي تفسح المجال لأعضاء مجموعة واحدة أن يُغنوا أنفسهم بتوليد رموز جديدة لكل مايرون له أهمية. ولعلنا سنستمر في الاستفادة من مفهوم الترميز على أنه خاصية شاملة أو عامة في المنظومات اللغوية.

عندما أتمَّ علماء النفس، في السنوات التي تلت عام ١٩٥٠، دراسة فرضية سابير وهورف، اتضح أن زيادة ترميز درجات اللون في لغة ما خلافاً لغيرها من اللغات له تأثير متوقع على الذاكرة والإدراك. وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر أن الناطقين بلغة الزوني Zuni، وهي إحدى لغات الهنود الأمريكيين لاتميز بين البرتقالي والأصفر، مما يشكل صعوبة في التعبير لايعاني منها الناطقون بالانكليزية، أو من تعلم الانكليزية من الناطقين بلغة زوني، إذ يسهل عليه بعد فترة محددة من الوقت تمييز الألوان التي لها رمز في اللغة الانكليزية ولا رمز لها في لغة زوني. ولايكمن سبب هذا في عدم مقدرة الناطقين بلغة زوني على إدراك الفرق بين الأصفر والبرتقالي إذا اضطروا للمقارنة بينهما.

أكدت التجارب التي نحن بصددها الآن بشكل جزئي صحة فرضية كل من سابير وهورف، لكنها لم تقدم لنا دليلاً قوياً لاثباتها. وينطبق الأمر نفسه على التجارب التي تمَّ إجراؤها في الخمسينات والستينات من هذا القرن، بما

في ذلك التجربة التي تناولت اختبار الفروق الصرفية - النحوية- ولم تتناول التركيب من حيث مفرداته فقط[٤]. لكن هذه التجارب أكدت أيضاً الوجه الضعيف لهذه الفرضية الذي يقول: إن تركيب اللغة يؤثر في الإدراك وإعادة التذكر، ويجب ألاّ ننسى ذلك. وليس غريباً أن يكون من السهل تحديد علامات مميِّزة في إحدى اللغات أكثر من سواها. وعلى الرغم من ذلك يبدو أن لهذه الفروق بين اللغات تأثيرها على الذاكرة والإدراك وتفكيرنا اليومي.

لم تعد فرضية الحتميّة اللغوية موضع نقاش على نطاق واسع كما كانت منذ جيل مضى، لذا سيكون من الصعب تحديد اتجاه آراء المتخصصين في هذه النظرية. وإذا توخينا العدل يصبح لزاماً علينا أن نشير إلى أن علماء النفس واللغة والفلسفة لم يعترضوا على أن اللغة تأثيراً على الذاكرة والإدراك والتفكير، وهو ما أشرنا إليه آنفاً، لكنهم سيشككون في الصورة المكتملة للفرضية القائلة: إن اللغة تحدد مقولات التفكير ونماذجه، وقد يضيفون أن مناقشات هورف وغيره، التي أكسبت هذه الفرضية قوتها ومتعتها في جانبها الميتافيزيقي، فقدت رونقها بسبب الترجمة والتداول. فقد رأى هورف أن لغة الهوبي HOPI، مثلاً، -وهي لغة أحد شعوب الهنود الحمر- لاتحتوي التقسيمات الزمانية المعروفة، وأن فهم الهوبيين للزمان يختلف اختلافاً جذرياً عما هو عليه عند الناطقين باللغات الأوروبية. لكن هورف لم يأت بأي برهان مقنع يخص الاختلافات في سلوك الناطقين بهذه اللغات ونماذج التفكير فيها ليثبت هذا الإدعاء. وقد بالغ في تحديد الاختلافات بين التقسيمات النحوية والحالة النفسية التي تحدد الزمن عند الهوبيين من جهة، والتقسيمات التقليدية للزمن في اللغات الأوروبية من جهة أخرى. كما يناقش، بالطريقة نفسها، مسألة غياب الأرقام التي تدل على أكثر من أربعة في لغات بعض القبائل الأسترالية، ويتخذ

من هذا دليلاً على عدم قدرة الناطقين بهذه اللغات استيعاب مفهوم الأرقام. ولكن الأستراليين الأصليين الذين تعلموا اللغة الإنكليزية لايجدون صعوبة في استعمال الأعداد، ويستطيعون العد واستعمال الأرقام عند القيام بالعمليات الحسابية مثل الناطقين بالانكليزية تماماً(٥). ويمكن أن نوجز ذلك بأن نقول: على الرغم من كل مداخلات مناصري مبدأ الحتمية المتطرفة للبرهنة على عكس ذلك لانجد سبباً مقنعاً يدفعنا إلى التخلي عن وجهة النظر التقليدية القائلة: إن لدى الناطقين بلغات مختلفة نفس النظرة إلى العالم، ونفس الأطر المفهومية التي تحدد مفاهيم فلسفية مثل الوقت والمكان والرقم والحدث إلى آخره. ولاينتج عن ذلك أن لدى الناطقين بلغات مختلفة نظرة إلى العالم واحدة أيضاً حول المفهومات الأخرى الأقل أهمية. ولهذا فإن الكثير من المفهومات التي نستخدمها مرتبطة بالثقافة، بمعنى أنها تعتمد في فهمها على المعرفة التي تنتقل اجتماعياً، بشقيها النظري والعملي، وتختلف إلى حد كبير من ثقافة إلى أخرى. وإذا أخذنا بعين الاعتبار مفهومات مثل الأمانة والرذيلة والقرابة والشرف وما إلى ذلك، سنجد أن مثل هذه المفهومات المرتبطة بالثقافة هي -على أقل تقدير- أكثر فهماً أو ترميزاً في بعض اللغات من سواها. ويشير مؤيدو النسبية اللغوية إلى أن كثيراً من الفروق اللغوية وبنية متن المفردات في بعض اللغات يؤدي إلى أن بعض مايقال في هذه اللغة لايمكن أن يقال في تلك اللغة. فهل هذه حقيقة؟

لقد رأينا أن من الممكن زيادة الترميز في اللغة بالسحب من رصيد مفرداتها وبناء تعبيرات مركبة نستخدمها في سياقات خاصة. وربما اكتسبت هذه التراكيب خصوصية في الدلالة لتصبح كالمفردة، وهو مايلاحظ من أمثلتنا السابقة عن مسحوق الثلج، وثلج الربيع وغير ذلك من تعبيرات يلجأ إليها المتزلجون على الثلج في المجتمعات اللغوية الناطقة بالانكليزية. وتعتمد زيادة

الترميز بهذه الطريقة على انتاجية النظام اللغوي، أو مايسميه تشومسكي بالإبداع المحكوم بقاعدة. وهي عملية تظهر في جميع الأوقات وفي أي سلوك لغوي. ويصبح استعمال كثير من التعبيرات المركبة واسعَ النطاق (مثلاً: سباق السواعد، الانهيار العصبي، مدمن المخدرات، العرض والطلب.... وغير ذلك)، وسيأتي وقت يضطر فيه المتخصص في علم المفردات لأن يعترف اعترافاً تاماً بأن مثل هذه التعبيرات صار لها الحق الكامل في دخول حقل مفردات اللغة. وقد تحدثنا عن هذا الأمر سالفاً وأشرنا إلى أنها أحد أشكال التوسع والتغيّرات اللغوية. وسنلاحظ أن مثل هذه العملية تؤدي إلى توسع في المفردات على الرغم من أننا لانلاحظ لها في مراحلها الأولى تأثيراً على المنظومة اللغوية، لذا يجب أن نرفض بقوة مبدأ النسبية اللغوية في كل شكل من أشكاله – وكذلك أي جدل من هذا النوع – إذ إنه لايستطيع أن يصمد أمام مثل هذا الإغناء.

هناك طريقة أخرى لإغناء المنظومة اللغوية نفسها هي الاقتراض من مفردات اللغة الأخرى. وأكثر مايهمنا هنا مايسمى بترجمة الاقتراض، التي تعني ترجمة حرفية لأجزاء التعبيرات المركبة الأجنبية، كأن نترجم مثلاً عبارة مثل: «مؤتمر القمة» التي دخلت متن المفردات في استعمال الدبلوماسيين والصحفيين نتيجة للعملية التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة. وسنأخذ ترجمة هذه العبارة حرفياً في لغات عدة:

في الفرنسية conference ow sommet

وفي الألمانية Gipfelkonferenz

إلى آخره......

يوضح هذا المثل مسألة هامة هي أن ترجمة الاقتراض تصبح سهلة وبسيطة باستعمال كلمات مترابطة من حيث الصيغة، على الرغم من أنها لن

تأخذ المعنى نفسه لو استعملت في سياق آخر غير السياق الذي استعملته ترجمة الاقتراض.

إن اختيار تركيب «مؤتمر صحفي»:

Confe'rence de press بالفرنسية

و pressekonferenz بالألمانية

و press conference بالانكليزية

قد تأثر بوجود صيغة تركيبية ارتبطت بكلمة «مؤتمر». كما أن هذه الصيغ في اللغات الثلاث هي، من حيث التعاقب diachronic، كلمات مقترضة من اللاتينية. وسنوضح لاحقاً وجود ترجمات اقتراضية أكثر دقة ووضوحاً تتم عن طريق الاتصال الثقافي. إن المسألة المراد إثباتها هنا هي أن زيادة مفردات اللغة بواسطة الاقتراض وما يطرأ على الكلمات والتراكيب من تغيير نتيجةً لهذه الترجمة الاقتراضية سيؤدي إلى تغيرات في تركيب مفردات المنظومة اللغوية.

وإذا تمت الموافقة على هذه المسألة سنكون قد وضحنا مسبقاً أن بعض الأشياء ليست أكثرترميزاً في بعض اللغات من سواها وحسب، بل توجد أمور محددة لايمكن التعبير عنها أبداً في لغات معينة لسبب بسيط هو أن الكلمات التي ستقال بها غير موجودة فيها، فنحن نجد في الانكليزية عبارة مثل: «They are playing cricket» (هم يلعبون الكركت) وهي عبارة لاتقال في غيرها من اللغات لعدم وجود كلمة ترمز إليها بينما نجد أن الانكليزية اقترضت هذه الكلمة، كما اقترضت -في أغلب الأحوال- معنى كلمة «يلعب» أيضاً. إن التعبير الذي يطرأ على المفردات نتيجة لترجمة الاقتراض سيؤدي إلى تغيير في اللغة. وربما بدا للوهلة الأولى أن هذه المسألة غير ذات أهمية، لكننا

سنرى لاحقاً أن لها نتائج محمودة بوجه عام، لأن كثيراً من الترجمات العادية الضرورية ترجماتٌ اقتراضية. إن عدم إدراك ذلك سببه وجهة النظر التي قالت بوجود نسبة عالية من المفردات غير القابلة للترجمة من لغة إلى أخرى أكثر من النسبة الموجودة في الواقع. إن مايجعل الترجمة الدقيقة من لغة إلى أخرى صعبة، بل مستحيلة في بعض الأحيان، ليس الاختلاف في تركيب المفردات (بما في ذلك الفروق بينها وعدم وجود بعضها)، إذ يمكن للغات ألا تكون -في الغالب- متماثلة في تقسيماتها الدلالية للزمن وصيغة الفعل والعدد، وليس هذا ذا أهمية بالغة في الحقيقة من وجهة النظر الفلسفية، كما كان يعتقد هورف وأتباعه، ناهيك عمن سبقه مثل ترند لينبورغ Trendelenburg. ولكن لهذه التقسيمات الدلالية الكثير من النتائج المتشابهة في النقل والترجمة. ولنأخذ مثالاً بسيطاً : من الصعب أن نترجم إلى الروسية (أو إلى كثير من لغات العالم الأخرى) ترجمة حرفية أية عبارة اسمية انكليزية تحتوي على أداة التعريف، لأن اللغة الروسية لاتميز في صرفها ونحوها بين التعريف والتنكير الذي يلعب دوراً نحوياً في اللغة الانكليزية نظراً لوجود المحدَّد أو غيابه من جهة، والمقابلة بين أداة التعريف وأداة التنكير من جهة أخرى. ويلجأ المترجم في هذه الحالة إلى حذف المعلومة التي تنقلها أداة التعريف. وإذا لم يكن ممكناً فهم هذه المعلومة من السياق، وحَكَمَ المترجمُ بأهميتها وعدم إمكانية الاستغناء عنها يلجأ إلى إضافة ما يلزم زيادة على ماورد في النص الأصلي، كأن يستخدم مثلاً اسم الإشارة: «هذا» أو «ذاك»، لكن اسم الإشارة في اللغة الانكليزية وفي لغات أخرى غيرها أكثر تحديداً في دلالته من أداة التعريف.

ويمكن أن نعطي أمثلة كثيرة أخرى توضح هذه المسألة. ففي مقدمة كتاب «اللغات الهندو أمريكية»، وهي مقدمة تركت أثراً كبيراً، يؤكد كاتبها بوز

Boas، (١٩١١) الفروق في المفردات والتراكيب النحوية (وكان بوز Boas قد استعمل بمحض الصدفة المثال الذي ورد في كثير من المؤلفات والمناقشات حول اللغة والثقافة، وهو استعمال عدد من المفردات للدلالة على الثلج في الاسكيمو، كما جاء بوز بكثير من الأمثلة المقنعة المطردة عن الفروق في بنية المفردات). فقد أخذ في حقل الفروق النحوية الجملة الانكليزية:

الرجل مريض The man is sick

وأوضح كيف اضطر المترجم عند نقلها إلى ثلاث لغات هندوأمريكية هي: البونكا Ponca والاسكيمو Eskimo وكواكوتل Kwakiutl أن يضيف معلومة (أو معلومات عدة في كل لغة) لايتضمنها النص الأصلي ليشير مثلاً بأداة نحوية محددة إلى أن المتكلم يستطيع أن يتصور هذا الإنسان أم لا، أو هل يرقد على ظهره أم أنه يستريح أم يتحرك وما إلى ذلك، أو أن يستخدم أداة أخرى يجزم المتكلم من خلالها ويؤكد أن المعلومة التي ينقلها تلقاها بالملاحظة المباشرة أو عن طريق السماع.

وقد سار على نهج بوز عدد من علماء اللسانيات منهم سابير وهورف في كثير من مؤلفاتهم فتوقفوا عند هذه المسالة وأوضحوا صحتها بشكل مقنع. لكن الذي لم يتمكنوا من إيضاحه هو جوانب التوافق والتشابه في الفروق النحوية، والاختلاف في عقلية الناطقين بلغات تختلف في نحوها وصرفها. ويجب علينا هنا، طبقاً لما تقدم، أن نوافق على النسخة المتطورة من مبدأ النسبية اللغوية بشرط أن نؤكد هذا البرهان المهم وننصر عليه.

وما دمنا مهتمين باللغة والثقافة، نجد لزاماً علينا الإشارة إلى أن كل الفروق في النحو والمفردات في اللغات يمكن أن تُرَدَّ إلى الاختلافات الثقافية، الآنية أو السالفة، بين أهل هذه اللغات أو الناطقين بها، أما عملية الترجمة فيمكن

أن تتوقف، أولاً، على مدى التوافق والاختلاف في ثقافة مجتمعين لغويين. لكن، على سبيل المثال، سيكونُ من الصعب علينا تبرير النظرة التي تقول: إن وجود أداة التعريف في الانكليزية أو غيابها في الروسية أمر يتناسب مع الاختلاف الثقافي المتميز. وأن هناك كثيراً من الفروق في بنية المفردات والتراكيب النحوية التي تتناسب مع الفروق الثقافية في هذه اللغات المعينة. وسنوضح هذه المسألة بمثالين مختلفين إلى حدٍّ ما في الفقرتين التاليتين لنتمكن –بشكل أفضل– من تقويم الدور الذي يقوم به الجانب الثقافي في تحديد بنية اللغات.

٣– مصطلحات اللون

إن علاقة مفردات اللون بمبدأ النسبية اللغوية تخلق أسباباً عدة للبحث في هذه المفردات التي ماتزال حتى اللحظة الراهنة الحقلَ الرئيسي الذي يلجأ إليه أتباع المدرسة البنيوية ليوضحوا أن المفردات في اللغات الإنسانية المختلفة غير متطابقة في دلالاتها. وليس توضيح هذه المقولة صعباً، إذ إننا لانجد صعوبة كبيرة في عزل الدلالة الوصفية عن الدلالة التعبيرية والاجتماعية. وستبدو لنا الدلالةُ الوصفية مرتبطةً بالعالم المحيط وبالتجربة اليومية. وسيقوم الإيحاء بدور أكبر من معنى المفردة الوصفي في كثير من الحقول الدلالية. ولهذا السبب وقع اختيار علماء النفس في الخمسينات من هذا القرن على مفردات اللون ليقوموا بدراساتهم عليها كي يتحققوا من فرضية سابير وهورف.

إن حقل اللون سلسلة طبيعية (فيزيائية)، وهو سلسلة بصرية، بمعنى أن للون ظلاله وتدرجاته المتميزة في حدود القدرة على التمييز البصري، وهي قدرة تمكن من إدراك هذه الظلال والتدرجات لدى الجماعة، ولاتمكن جماعة أخرى من ذلك. لنأخذ مثلاً تدرجات اللون الأزرق إلى الأخضر، وتدرجات اللون الأخضر إلى الأصفر وغير ذلك. إن اللغات كلها، على مانعتقد، تزود الناطقين

بها بكلمات تعيدهم إلى حدود معينة من الاستمرار البصري فنحن نجدها في اللغة الانكليزية موزعة على اصطلاح لون أساسي كالأسود والأبيض والأحمر والأخضر والبني... وإلى اصطلاح لون غير أساسي، أي فرعي يشكل المستوى الثاني مثل: فيروزي turquoise، قرمزي vermilion، أحمر داكن puce وغير ذلك. ويمكن أن نقول: إن ما نعدّه اصطلاح لون أساسي أمر يخضع للنقاش إذا ما قوبل مع اصطلاح اللون الفرعي، إذ إن هناك كثيراً من المعايير التي يمكن أن تعتمد هذا التمييز. فاللون البرتقالي مثلاً ارتبط بنوع من الفاكهة، ولعله ليس لوناً أساسياً في اللغة الانكليزية، كما نجد ألواناً أخرى ليست أساسية ارتبطت بأنواع الفاكهة أيضاً مثل الليمون أو المشمش. ونجد معايير أخرى تحدد ذلك منها تعدد الاستعمال وشيوعه لدى عموم الناطقين باللغة في مجتمع لغوي محدد. لكن هذا سيؤدي بنا إلى اعتبار اللون البرتقالي لوناً أساسياً في اللغة الانكليزية. وإذا انطلقنا من معيار محدد نستطيع أن نقول إن بعض اللغات لاتحتوي على ألوان أساسية أبداً، بينما نجد هذه الألوان في أغلب اللغات، حيث لانجد صعوبة أبداً في تحديدها. وإذا سلّمنا، جدلاً، بالتمييز بين مصطلحات اللون الأساسية ومصطلحات اللون غير الأساسية سنجد أن اللغات تختلف في عدد مصطلحات اللون الأساسية فيها، وهذه حقيقة معروفة وغير قابلة للجدل. ومن المعروف جيداً أيضاً أن الترجمة الحرفية لاصطلاحات اللون من لغة إلى أخرى أمرٌ مستحيل، لأن كلمة من هذا الحقل لاتوازي بالضبط مثيلتها في ثقافة أخرى. فنحن لانجد في اللغة الفرنسية، مثلاً، كلمة تغطي دلالة كلمة «بني» في اللغة الانكليزية، كما أن اللون الأزرق لاتغطيه كلمة وحيدة في اللغة الروسية أو الأسبانية أو الإيطالية. كما لانجد كلمة وحيدة في اللغة المجرية تغطي اللون الأحمر. إنها أمثلة ظلّت تقتبس حتى نهاية الستينات لتكون دليلاً، ليس على عدم تطابق اللغات في البنية وعدم تماثلها في منظومات مفرداتها

وحسب، بل على اعتباطية التقسيمات التي تقيمها المنظومات اللغوية المختلفة داخل ماسميناه بالسلسلة الطبيعية والبصرية (السيكولوجية مثلاً). وإذا كان لدينا مايدعو إلى الشك في أن هذه التقسيمات اعتباطية، فإن هذا يؤكد، بالمقابل، أن موضوعة عدم التناسب في بنية المفردات في حقل اصطلاحات الألوان الأساسية في لغات محددة موضوعةً لم تدحض ولم يثبت بطلانها، إلى جانب أنها لم تكن موضع نقاش، لنوضحْ ذلك بمثل آخر:

الجملة الانكليزية: My favourite color is blue

تعني: لوني المفضل هو الأزرق

جملة لايمكن ترجمتها (في أبسط معاني كلمة ترجمة) إلى الروسية إلا اعتباطياً بأن يتخذ المرجم قراراً: هل يقابل الأزرق في الانكليزية الأزرقَ الغامق في الروسية sinij أم الأزرق الفاتح goluboj؛ وغالباً مايضطر المترجمون إلى أن يتخذوا مثل هذه القرارات الاعتباطية التي لايمكن حسمها بالنتيجة الأخيرة، ونعتقد، عادة، أن على الترجمة أن تأخذ على عاتقها نقل محتوى السياق، لكن كثيراً من الترجمات لاتقوم بذلك، بل لاتستطيع -في حقيقة الأمر- أن تقوم بذلك.

نشر برلين Berlin وكاي Kay عام ١٩٦٩ كتاباً هاماً عنوانه «اصطلاحات الألوان الأساسية» وقدّما فيه دليلاً مقنعاً على أن التشابه والاختلاف بين اللغات في حقل تقسيم الألوان ليس أمراً اعتباطياً كما كان يعتقد في الماضي، ولفتا الانتباه إلى أننا نستطيع أن نجزم بصحة ماسميناه بالمعنى المركزي أو الرئيسي والمعنى الثانوي أو الفرعي في حقل اصطلاحات الألوان عن طريق استجواب الناطقين بتلك اللغة بأن يشيروا إلى مايعتقدون أنه مَثَلٌ جيد على اللون الذي هو قيد التحديد في خارطة الألوان. وقد تمَّ نتيجة ذلك اكتشاف

نسبة عالية من الاتفاق بين الناطقين بلغتهم الأم على المعنى المركزي في حقل اصطلاحات الألوان في لغتهم، ولعلهم واجهوا صعوبة في الفصل بين هذه المصطلحات أو في تعيين الحدود بينها. أو ربما لم يتفقوا فيما بينهم على نتائج أية محاولة لرسم الحدود على سلسلة الألوان المتصلة. فنحن نجد، مثلاً، أن الناطقين باللغة الانكليزية قد لايستطيعون أن يتفقوا على تعيين الحدّ الفاصل بين الأزرق والأخضر في خارطة الألوان (أو في تطبيق هذه الحدود بين ماتعنيه كلمتا أزرق وأخضر في الحياة اليومية). لكننا لانجد لديهم أية صعوبة في أن يصفوا لنا اللون الأخضر الاعتيادي أو اللون الأزرق الأساسي. ومايزال اكتشاف برلين وكاي هذا مرتبطاً بالنظرة البنيوية التي تقول: إن كل لغة تفرض تقسيماتها الاعتباطية على سلسلة الألوان فيها. لكن برلين وكاي وجدا في مقابل ذلك أن لغات مختلفة تتفق على حقول مركزية لألوان أساسية بشكل مستقل عن عدد مصطلحات الألوان في كل منظومة لغوية. فنحن نجد، مثلاً، أن حقل كلمة أحمر red الانكليزية لايتطابق مع حقل كلمة rouge الفرنسية (على الرغم من أن عدد مصطلحات الألوان واحد في كل من اللغتين واحد). لكننا نجد في لغة تحتوي على عدد أقل من مصطلحات الألوان مفردةً واحدة تشمل دلالتها دلالة كلمة red الانكليزية و rouge الفرنسية. وهناك واقعة -إذا كانت واقعة- أكثرُ إثارة للانتباه هي وجود مراتب عامة، تتألف من مراتب عالية أو هرمية تحدد مصطلحات الألوان الممكنة في اللغات المختلفة. ففي اللغات التي تحتوي على ثلاثة مصطلحات ألوان فقط سنجد بؤراً لونية تتوافق مع الأسود والأبيض والأحمر، وفي اللغات التي تحتوي على ستة مصطلحات ألوان سنجد ثلاثة مصطلحات أخرى إضافة إلى الثلاثة الأولى تتوافق حقولها مع بؤر الألوان: الأخضر والأصفر والأزرق. ويعتقد أن اللون السابع في منظومة ألوان تتألف من سبعة مصطلحات هو اللون البني (وقد سبق ولاحظنا أن اللغة الفرنسية

لاتحتوي على كلمة تعني اللون «بني»، لكن فيها كلمة brun التي تدل على ذلك في سياق محدد. وربما دلت كلمة marron على البؤرة المركزية للون البني). ثم يأتي بعد ذلك اللون الأرجواني والوردي والبرتقالي والرمادي، لكن من دون ان تكون لها أية مرتبة داخل منظومة الألوان. وربما احتوت إحدى منظومات الألوان المؤلفة من ثمانية مصطلحات مثلاً على مصطلح اللون الأرجواني، وأخرى مثلها على مصطلح للون الوردي وغير ذلك...

لقد أثارت فرضية برلين Berlin وكاي Kay جدلاً كبيراً في نظرية القواعد التجريبية، وإذا تركنا كثيراً من التفصيلات التي لامجال لذكرها هنا نقول إن هذه الفرضية أصبحت عرضة لاختبارات تجريبية متقدمة. ويمكننا، بالرجوع إلى الفرضية المذكورة، تأكيد نقطتين، لكل منهما علاقةٌ بمبدأ النسبية اللغوية والترابط بين اللغة والثقافة.

الأولى منهما تقول إنه على الرغم من وجود بنية تحتية شمولية في مفردات الألوان فإن هناك بنية فوقية غير شمولية واضحة. فالاختلاف النسبي بين اللغات الغنية بمصطلحات الألوان الأساسية واللغات الفقيرة بهذه المصطلحات مايزال قائماً. كما أن البرهنة على وجود تراتب جزئي عام في مجموعة اصطلاحات الألوان الأساسية أمر مقيد، كما رأينا، بالألوان الستّة أو السبعة المعتادة. ومهما كانت درجة تسليمنا بهذه الحقول، أو بدقة أكثر، بالبؤر التي ترتبت بها، يبقى إدراك الناس لها -في أقل تقدير- جزئياً لأنها تتميز بتكوين سيكولوجي عصبي، حيث نجد أن حقول سلسلة الألوان المتصلة الأقل شمولية هي سلسلة أقل وضوحاً في الإدراك، ولذا تميزت هذه الحقول بمفردات تدل عليها واختلفت كلياً مع حقول الألوان الواضحة والمدركة بمفرداتها الأخرى في لغات معينة. وتوضح لنا مناقشات علماء الأنتروبولوجيا

للألوان في فرضية برلين وكاي أن الوضوح في الثقافة والإدراك الناتج عن عوامل بيولوجية يقوم بدوره في تمييز مصطلحات الألوان وتحديدها، وقدروا أيضاً لكل من العاملين البيولوجي والثقافي استقلاله عموماً عن الآخر في عملية اكتساب اللغة. كما نجد، أخيراً، كثيراً من الاستعمالات اليومية لاصطلاحات الألوان تقوم على الثقافة، لأنها تتحول إلى علامات واضحة مثل: الأبيض للصفاء والنقاء، والأحمر للخطر، والأسود للحزن،... إلى آخره؛ أي إننا لانستطيع اكتساب هذه الدلالات إلا إذا اكتسبنا في الآن ذاته معرفة اجتماعية مناسبة.

لكن علماء اللغة والاجتماع والفلسفة لم يعطوا هذه الحقيقة، عند مناقشاتهم لفرضية برلين وكاي، القيمةَ التي تستحق. وماينطبق على مفردات الألوان يمكن أن ينطبق على أي حقل مفردات آخر يهمنا اختياره. فإذا وجدتَ فيه بنية تحتية مركزة تمين الدلالة ستجدُ فيه أيضاً بنية فوقية ترتبط بالثقافة، وهي بنية غير مركزة، وربما كانت أكثر شمولاً واتساعاً.

للنقطة الثانية علاقة بمراكز الحقول، أو البؤر. وعلى الرغم من أننا بدأنا الحديث عن الألوان بصفتها سلسلة بصرية فقد اتضح لنا معانٍ هامة توحي بعدم صحة هذه الموضوعة. إن الإنسان (مثله مثل كل الحيوانات) كائن مهيأ لأن يستجيب بوساطة منظومته العصبية –الفيزيولوجية إلى هذه الدوافع أو تلك دون سواها، وربما كان هذا –على أقل تقدير– أساساً نلقي من خلاله الضوء على كثير من جوانب البؤر اللونية وشموليتها(٦)، تشكل هذه البؤر نقاطاً مرجعية تجعلنا نفرض البنية على بقية السلسلة الطبيعية لتصبح هذه البؤر اللونية صورة أولية تمكن من اكتشاف مصطلحات اللون.

نستطيع مثلاً أن نتعلم دلالة اللون «أحمر» بربطه ببؤرته أولاً، ثم تمتد هذه الدلالة خارج البؤرة إلى حقول غير محددة تقريباً، ولكنها صورة أولية

وحقل لمعنى واحد هو الأحمر تشكل نقطة ارتكاز له وتربطه بأشياء معتادة في بيئتنا وحياتنا اليومية؛ فالصورة الأولية للأحمر ترتبط بالدم أو النار (وهذا ماتفعله بعض المعاجم في الحقيقة). ومايصح على مصطلحات الألوان يصح على المفردات عموماً. إن عالم الخبرة -في علاقتنا به- سلسلة غير متمايزة. وكنا قد أرجعناه -إلى هذا الحدّ أو ذاك- إلى ما يسمى تقليدياً بالصنف الطبيعي.

نلاحظ الآن أن أغلب مفردات (lexemes) اللغات جميعها لاتدل على الأصناف الطبيعية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية نجد أن الدلالات التي ترمز إلى ذلك تتطلب رفداً ثقافياً. وإذا كانت بعض المواد المعينة تشكل أصنافاً طبيعية بتركيبها الفيزيائي (كالملح مثلاً) أو بسبب انتمائها إلى الأحياء ومقدرتها على التوالد والتكاثر وإعادة الانتاج (كالنمور مثلاً) فإن هذا لاعلاقة له ببنية مفردات اللغة، إلا إذا اتسمت هذه المواد والأحياء بتميز ثقافي.

وتلفت الأدبيات الحديثة في علم الدلال الفلسفي وعلم اللسانيات البيولوجي الانتباه إلى الصورة الأولية التي تتشكل ثقافياً وإلى دورها في التعريف بمعنى المفردات: هل يدل على أصناف طبيعية في المعنى التقليدي لهذا الاصطلاح أم لا؟

٤- الضمائر الشخصية:

لقد سبق لعلماء اللغة وغيرهم مناقشة هذه القضية التي نحن بصددها الآن لتكون مثالاً على العلامات المميزة ثقافياً في لغات مختلفة. وقد اخترناها نحن هنا لأننا نجد للوهلة الأولى أن المعنى الذي يكتسب هنا دلالة اجتماعية وتعبيرية معاً يقف في مقابلة معنى مصطلحات الألوان الذي اكتسب دلالة تعبيرية.

ونجد في أكثر اللغات الأوروبية تمييزاً داخل مايسمى تقليداً بالضمائر الشخصية، كما هو الحال في اللغة الفرنسية بين tu وvous (أنت وأنتم) والألمانية du وsie والإيطالية tu وlei والروسية ty وvy والاسبانية tu وusted وماإلى ذلك. ونجد أن أصول هذا التمييز لما تحدد بعد، فبعضهم يقول إنها من أصل لاتيني، انتقلت في أواخر عهد الامبراطورية الرومانية، وربما في أوائل العصور الوسطى، وأنها انتقلت إلى اللغات الأخرى

في أوقات مختلفة، ويتضح لنا من توزيعها الحالي في اللغات الأوروبية أنها حصيلة الاقتراض اللغوي، وأن هذا الاقتراض قد تمّ على مستويات مختلفة ولم يؤخذ من اللاتينية مباشرة فاللغات التي تقوم بمثل هذا التمييز تعرضت إلى تأثير لغات أخرى تتسم بالتمييز نفسه. إن الاقتراض - كما هو الأمر غالباً - نتيجة للانتشار الثقافي، وسنرمز إلى الضمائر الشخصية المميزة بـ T وV على التتالي.

درس الأخصائيون في علم النفس الاجتماعي استخدام المصطلحين T و V في نطاق مفاهيم السلطة ومراكز القوة من جهة، وفي إطار العلاقة المتبادلة reciprocal واللامتبادلة non reciprocal من جهة أخرى.

ونستطيع القول إن الاستخدام اللامتبادل يدل على فروق وتمايز في المرتبة، ويدل في المجتمعات المبنية على الاستخدام لامتبادل non reciprocal على ارتفاع في المكانة الاجتماعية وعلى السلطة، كما يرمز بالضمير T إلى من هم أقل مرتبة، وقد قلّ الاستخدام اللامتبادل في أغلب اللغات الأوروبية منذ القرن التاسع عشر وانحصر بين الكبار والصغار سناً من الذين ليسوا من أسرة واحدة، وفي حالة أو حالتين أخريين خاصتين. وقد فُسِّر ذلك في جزء منه تاريخياً بانتشار أفكار الديمقراطية والمساواة في المجتمعات الغربية. وفي جزء آخر بازدياد التكافل الذي لايتسم باستخدام متبادل لهذه الضمائر الشخصية وحسب، بل -وبصورة خاصة- باستخدام متبادل T. وقد تزايد في كثير من الدول الأوروبية، وخاصة في فرنسا، الاستخدام المتبادل reciprocal لـ T تزايداً كبيراً بين الزملاء والمعارف في السنوات الحالية على جميع المستويات الاجتماعية، وبصورة خاصة بين صغار السن، وكذلك بين السياسيين المعتدلين والليبراليين واليساريين.

لقد أصبح من القليل النادر في هذه الأيام أن يستخدم الزوجان الـ V فيما بينهم، أو أن نجد استخداماً لامتبادلاً بين الأطفال وآبائهم، بينما كان هذا مبدأ التعامل في كل الأسر الفرنسية في زمن مضى، ولم تختف آثاره تماماً حتى اليوم.

ويجب أن نؤكد هنا على هذا التعميم الذي أشرنا إليه، والذي يعني التغير التدريجي من السلطة إلى التكافل بصفته عاملاً له الدور الأكبر في التبدل الذي حصل في استخدام الضمائر الشخصية V/T في اللغات الأوروبية خلال مئة السنة الأخيرة هو تعميم ثابت في طبيعته. وليس هذا التعميم بالتأكيد للتنبؤ عما إذا كان فردان يستخدمان في موقف ما T أو V انطلاقاً من معلومات لديهما عن الطبيعة الاجتماعية أو العمر أو الجنس أو الانتماء السياسي وما إلى ذلك. وهناك فروق أيضاً في الدول الأوروبية المختلفة داخل ما يبدو أنها مجموعات متشابهة من حيث الحرية في استخدام T. ونجد في مقابل ذلك، أن ما وصفناه أعلاه من تغير قد حدث في أوقات مختلفة وبمعدلات مختلفة أيضاً.

لقد اخترنا هذا المثل لنبين من خلاله وجود علاقة ارتباط متبادل على المستويين التزامني synchronically والتعاقبي diachronically بين البنية الاجتماعية من جهة وحقل المفردات ومعه بنية اللغات الصرفية النحوية من جهة أخرى. ونجد أن علاقة الارتباط المتبادل هذه تبدو أكثر وضوحاً في لغات أخرى غير أوربية مثل اليابانية أو الهندية أو الأندونيسية. ومما تجدر ملاحظته في الإيطالية والإسبانية، خلافاً للفرنسية والألمانية والروسية مثلاً، وجود بعض التراكيب النحوية التي يترافق التمييز فيها بين صيغة الأمر وصيغة الشرط مع التمييز بين T و V، كما يوجد في بعض لهجات جنوب إيطاليا تمييز داخل V لـ Lei وvoi؛ ونجد في بعض اللغات التي تميز V/T -لا في جميعها-

تمييزاً خاصاً بالمفرد والجمع المرتبط بهذين الضميرين. وإذا أردنا أن نقول ماذا تعني T و V في لغة معينة فإن علينا أن نتحدث بكثير من التفصيل عن البنية الاجتماعية والدور الاجتماعي أكثر مما نتحدث عما يشمله المفهوم الواسع للسطلة والتكافل. كما يجب أن نقدم المعلومات التي تعلل استخدام T أو V في البنية النحوية لكل لغة واستعمالاتهما عند التوجه الشخصي أو بمعزل عنه في العناوين والأسماء وغيرها من مصطلحات العنونة.

وعلى الرغم من ذلك فإن من الواضح أن المعنى التعبيري والاجتماعي لـ T و V يعتمد على الثقافة، وهو أمر يكتسب اجتماعياً، أو إنها معرفة تكتسب في المجتمع. والمعرفة هنا أمر عملي وليس نظرياً، أي أنها تقع في نطاق: كيف نكتسب المعرفة اجتماعياً.

ربما اختلف معنى T و V في هذه اللغة أو تلك، وخير دليل على هذا مانجده في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، وخصوصاً في أدب ليو تولستوي(٧). ويرتبط هذا الأمر بتعدد المستويات الكلامية diglossia في اللغة الواحدة، وقد تجلّى هذا حين ذاك بين الارستقراطيين الروس، فاللغة الفرنسية تمثل المستوى H (أي العالي، من High) بينما تمثل اللغة الروسية المستوى L (أي المنخفض من Low) فنحن نجدهم عندما يتخاطبون بالفرنسية يستخدمون V بمعزل عن روابط القرابة أو الصداقة التي تجمع بينهم. وهم في هذا الاتجاه لايخرجون عن استخدام الطبقة العليا الفرنسية لهذه الضمائر في تلك الحقبة. وعندما يتخاطبون بالروسية فإنهم يستخدمون T أو V. ولايستخدمون هذه الضمائر بعلاقة ارتباط متبادلة مع من هم أدنى في المنزلة الاجتماعية. ويتحدد الاستخدام المتبادل بعوامل ذات أجل طويل وعوامل ذات أجل قصير، وتتحدد العوامل ذات الأجل الطويل عموماً بالتكافل القائم

على القرابة والصداقة والزواج وغير ذلك وتقوم فاعلية هذه العوامل ذات الأجل الطويل على استخدام كلٍ من الرجال والنساء مصطلح T مع كل معارفهم. أما العوامل ذات المدى القصير فهي نتيجة للمزاج والشعور الآني. وليست الروسية -على سبيل المثال- كالفرنسية في هذا المجال، فهي تسمح للمرء أن ينتقل بحرية من العوامل ذات الأجل الطويل T القائمة على التكافل إلى العوامل ذات المدى القصير V المرتبطة بشعور الغربة والوحشة... ويمكن للتكافل أن يتحول إلى عامل من العوامل ذات الأجل القصير، حين يقوم في حالاتٍ معينة، عاطفية مثلاً، بكسر الحواجز الاجتماعية ليسود نموذج الاستخدام المتبادل ذي الأجل الطويل. لقد كان ليو تولستوي على علمٍ تام بالفروق بين TV/في الروسية والفرنسية باستخداماتها في كلام الطبقة الاجتماعية التي ينتمي هو إليها. ولم يكن يلتزم في كتاباته بهذه الفروق وحسب، بل كان يجذب اهتمام قرّائه إلى مواقف معينة. ومن الأسباب التي تدفعه إلى ذلك -وخاصة في أعماله المتأخرة- أن كثيراً من الحوار الذي يبدو أنه يدور بالروسية يفهم كما لو كان يدور بالفرنسية. ومن الممكن، اعتماداً على دليل من بنية النص الداخلية وعلى معرفة المرء بتطورات علم اللغة الاجتماعي أن يستنتج: هل يمكن أن نؤول النص جزئياً على أنه يمثل اللغة الفرنسية أم لا؟ وأحد أهم المفاتيح إلى ذلك الضمائر الشخصية المستخدمة فيه. فنحن نرى في رواية آنّا كارينينا، مثلاً أن حوار الشخصيات الرئيسة يلتزم النموذج T (فيما عدا استثنائين يُفسران من السياق). وهذا دليل قاطع وإشارة واضحة على أن الحديث روسي. إن استخدام النموذج V لايعني -بحد ذاته- أن الحوار سيؤول كما لو كان بالفرنسية، فمن ناحية أولى لا يلتزم بعض الشخصيات الرئيسة بالنموذج T في حديثه. ولا يدل الانتقال من V إلى T -من ناحية ثانية- على حدوث تغير في علاقة الارتباط المتبادل ذات الأجل الطويل في نقاط مميزة ومهمة إلى درجة

كبيرة . لكن الانتقال من T إلى V -كما سبق وذكرنا- ربما يحدث خلال نزاع يُدار حواره بالروسية، عندها يصبح الرجوع إلى T دليلاً على المصالحة .

إن الروس الذين ينتمي إليهم تولستوي، والذين كَتَبَ لهم في تلك الآونة سيتجاوبون مع تلك الإشارات آنياً . فقد كانوا أيضاً يتحادثون بلغتين، بالروسية والفرنسية، أما التمييز بين V/T فهو يعود إلى استخدام منظومتين مختلفتين وغير متطابقتين في حياتهم اليومية. ومن أجل معرفة دلالة النموذج V في النص، هل هي دلالة فرنسية أم روسية، نجدهم في مثل هذه الحالات يتجاوبون معه لأنهم قادرون على الانتقال دون تردد من النموذج V إلى النموذج T وبالعكس. إن مثل هذا الانتقال في عدد من الحالات ذو أهمية كبيرة. فإذا لم ينتبه إليها القراء الحديثون سيخسرون من النص الكثير، إلا إذا كانت لديهم القدرة على اكتساب الحساسية التي تمكنهم من التجاوب مع النص بالصورة ذاتها وبالطريقة نفسها التي كان يتجاوب فيها المعاصرون لتولستوي من الناطقين بالروسية. لكن أي قارىء انكليزي يقرأ ترجمة هذا العمل إلى الإنكليزية لن يحس بأهمية هذه الانتقالات في استعمال الضميرين الشخصيين V/T، إذ لاتوجد وسيلة لنقلها إلى الإنكليزية إلا باللجوء إلى you/th لتحلا محلهما في النص، إلا أن هذا لا يعد ترجمة إلا في القليل النادر. ولا يجدي في ذلك إضافةُ مصطلحات التقرب والتحبب أو ما شابهها من مفردات للتوجه الشخصي كالأسماء الأولى فقط في نص الترجمة الإنكليزية كي نتوصل إلى التأثير نفسه والأهمية ذاتها التي يتمتع بها استعمال هذه الضمائر في النص الروسي. ونجد مثل ذلك في الإنكليزية المعيارية في بعض الأحيان ، إذ إنها تفتقد ذلك التأثير والأهمية في النص(٨).

أما اللغة الفرنسية فإنها تنظر إلى هذه المسألة نظرة أفضل، إذ تتّبع في

هذا ما اتّبعه تولستوي. وفي الوقت الذي كان فيه القارىء الروسي في عصر تولستوي يتحدث بالروسية والفرنسية نجد أن القارىء الفرنسي من مستوى متوسط ممن يقرؤون تولستوي لم يكن يتحدث بلغتين. ومن يقرأ الترجمة الفرنسية سيلاحظ أنها تستخدم vous ليكون مكافئاً لـ VY، كما تستخدم tu لتكون مكافئة لـ TY الروسية. وهكذا فهو يؤول بعض الضمائر وفقاً للمنظومة الروسية وبعضها الآخر وفقاً للمنظومة الفرنسية التي لا تختلف جداً عن الفرنسية المستخدمة الآن وحسب، بل تختلف جداً أيضاً عن الفرنسية التي كانت مستخدمة منذ مئة سنة. وليس المطلوب أن يكون القارىء متحدثاً بلغتين، بل لا بد له في كثير من الأحيان أن يكون ذا دراية كافية بالثقافتين.

هذه هي المسألة التي يريد هذا المثال إثباتها. وهي تعني أن في أغلب اللغات علامةً مميزة في بنيتها النحوية والصرفية تخص المفردات وتمكننا من استنتاج الدلالة الصحيحة لاستخدام المفردة وذلك لارتباطها بعلاقة متبادلة مع علامة مميزة ووظيفيّة في الثقافة أو في بنية تحتية ثقافية تستعمل هذه اللغة. إن الدلالة عادة -وليس دائماً- اجتماعية أو تعبيرية وليست وصفية. إلا أن ما سبق وقلناه عن اتحاد البنية التحتية الشمولية بالبنية الفوقية غير الشمولية المشروطة ثقافياً ينطبق على ما قلناه عن الدلالة أيضاً. وقد رأينا أن الروس يميزون بين النموذجين V/T على غير ما يميزه الفرنسيون. ويمكن لهذا التمييز أن يصبح واضحاً إلى هذا الحد أو ذاك، بالنسبة لمن لا يعرف لا الروسية ولا الفرنسية إذا ربط النص بالمفهومات العامة عن المرتبة الاجتماعية والقرابة والحب والصداقة وما إلى ذلك. ويستطيع علماء الإناسة وعلم اللسانيات الاجتماعي والنقاد الأدبيون أن يكشفوا للآخرين معنى التعبيرات التي لم يعتادوها لاعتمادها على ثقافة أخرى. إن ما نريد تأكيده هنا هو أن القدرة على تفسير العلامات النحوية

والصرفية المميزة للمفردات القائمة على الثقافة تفسيراً مقنعاً بوساطة لغة أخرى لديها مثل هذا التمييز لا يعني قدرة الترجمة على نقله وتصويره. إن تفسير تخطي اللغة» Metalinguistic يجب ألاّ يخلط بالترجمة.

٥ – أمر التداخل الثقافي والانتشار الثقافي والنقل

إنّ المقولة التي سنتناولها هنا هي أن اللغة ظاهرة بيولوجية وثقافية. إنّ لدى لغاتٍ معينة –على ما يبدو– بنية تحتية عامة Universal Sub-structure في قواعدها ومفرداتها تحديداً، وقد يمتد ذلك إلى صوتياتها الوظيفية أيضاً. كما أن لديها بنية فوقية غير عامة non - universal superstructure لا تقوم على البنية التحتية وحسب، بل تمتزج بها بشكل عام.

إنّ البنية التحتية العامة في اللغة تحددها ملكات عقل الإنسان المعرفية، وهي ملكات تنقلها إليه الجينات، كما لا يقل أهمية عن ذلك تفاعل عوامل وراثية معرفية وغير معرفية مع العالم الفيزيائي الطبيعي في بيئته التي يبدو فيها للإنسان. لكن وجود ملكات لاكتساب اللغة أمرغير ثابت حتى الآن. ونجد، في مقابل ذلك، أن اكتسابَ اللغة انتقال بيولوجيٌ لكل ما هو عام في اللغة، وهو انتقال يعتمد نجاحه على عملية الانتقال الثقافي.

يجعل الانتقال الثقافي البنيةَ الفوقيةَ في اللغة أوضح بمعنيين، إذ لا يعني هذا الكفاية اللغوية Linguistic competence التي تنتقل من جيل إلى آخر عبر مؤسسات اجتماعية محددة وحسب، بل يعني أيضاً أن ما يتم نقله من جيل إلى آخر يُعَدُّ بحدّ ذاته بنية ثقافية في ذاك المجتمع. وإذا كانت الكفاية اللغوية في لغة محددة تعني القدرة على فهم جمل هذه اللغة وإنتاجها فمن البديهي أنها تشكل جزءاً من ثقافة ذاك المجتمع، أي جزءاً من المعرفة

الاجتماعية. إذ تقوم كثير من التعبيرات على الثقافة، ليس في دلالتها الاجتماعية والتعبيرية وحسب، بل في دلالتها الوصفية أيضاً. وقد توصلنا إلى هذه النتيجة من خلال بحثنا في مثالين مختلفين وردا في الفقرة السابقة. وأكدت مسألةٌ أخرى هذه النتيجة، إذ ليست المسألة الهامة هنا أن ترجمة جمل لغة إلى جمل لغة أخرى لا يمكن أن يتم من دون أن ينال هذه الجمل شيء من التشويه، وليست أيضاً في اللجوء إلى بعض الحلول التوفيقية، فنحن نجد متلقياً لا يعرف لا لغة النص الأصلي ولا ثقافة أصحاب لغته، لكنه يفهم النص إلى هذه الدرجة أو تلك بشكل مقنع، حتى أنه يفهم التعبيرات القائمة على الثقافة، والتي تقاوم عملية النقل أو الترجمة إلى أية لغة ليست غريبة عن ذاك المتلقي.

يصبح هذا الأمر ممكناً تماماً إذا عرفنا وجود تداخل ثقافي cultural overlap بين أي مجتمعين، سواء كانت درجة هذا التداخل كبيرة أم صغيرة. وليس هذا، في حالة محددة، إلا صيغة قابلة للتنبؤ بما هو ثقافي شامل، وذلك بفضل بنية الإنسان البيولوجية والتشابه الكبير للبيئة في أجزاء العالم الآهلة بالسكان. والأسباب متعددة تشمل ما سمّاه علماء الإناسة بالانتشار الثقافي cultural diffusion الذي يجعل درجة التداخل تتفاوت بين مستويين، أقل وأكثر. ويمكننا القول عموماً إن عملية النقل أو الترجمة ليست ثمرة من ثمار التداخل الثقافي ودلالة من دلالاته. وقد أشرنا، عند الحديث عن وضع الضمائر الشخصية في أدب تولستوي وعلاقتها باللغتين الروسية والفرنسية، إلى عدم إمكانية ترجمة هذه الضمائر إلى اللغة الإنكليزية بشكل مقنع، وإلى أن نقلها يتم بتفسيرها للناطقين باللغة الإنكليزية في إطار مفهومات عامة فقط يمكن تطبيقها، مع بعض الاختلافات في التفاصيل، لوصف ثقافتنا الخاصة.

وتتضح مصطلحات التوجه الشخصي عند التوقف على اللغات الغنية بمفردات الإجلال honorifics (كاللغة الأندونيسية، والكورية، والتايلاندية وغيرها من لغات جنوب شرق آسيا) أو لغات تحتوي ضمائر الإجلال hono-rific pronouns، كاليابانية مثلاً، لكنها تستعمل مصطلحات القرابة والتوجه الشخصي أكثر مما تستعمل تلك الضمائر. وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذا يختلف كثيراً عن كل ما يرتبط بهذا الخصوص في اللغة الإنكليزية. لكن المعايير الثقافية، التي يحددها التعامل اللامتبادل non - reciprocal us-age المرتبط اجتماعياً بالمرتبة والعمر والقرابة والجنس وغير ذلك، تلعب أيضاً دوراً في ثقافتنا الخاصة، كما أن لها أثراً -إلى درجة محددة- في البنية النحوية وبنية مفردات اللغة الانكليزية. لنأخذ مثلاً: إن الاستعمال المتبادل أو اللامتبادل للأسماء والألقاب المحدّدة litles determined في كثير من المجتمعات الناطقة بالانكليزية لايرتبط بتلك العوامل المذكورة، بل توجد إلى جانبها عوامل أخرى (كما هو الحال عموماً في اليابانية) تتعلق بالمقام العالي أو المقام الوضيع، إذ قد يستعمل أصحاب هذه المقامات عند تقديم نفسه اصطلاحَ النسب أو اللقب المحدَّد الذي ينادي به أو يقدِّم [انظر استعمال daddy (للأب) أو mummy (للأم) أو teacher (للمعلّم) في عبارات مثل:

Didn't daddy/ mummy/ teacher tell you to put away?»«your books

ألیس دادي / مامي / المعلم من أمرك أن تضع كتبك بعيداً؟]

إن تداخُلاً ثقافياً من هذا النوع يمكّننا من فهم البنية الدلالية في اللغات الأخرى بوجه عام. وهو مايظهر في مؤلفات علماء اللسانيات الاجتماعية والإناسة(٩). ومن الخطأ الاعتقاد أن فهم البنية الدلالية في اللغات الأخرى يمكن

أن يتم بهذه الطريقة، فهو ليس أكثر من فهم سطحي. إذ لايتأتّى الفهم الكامل لكثير من أشكال المعنى التي تنقلها قواعد اللغة ومفرداتها إلا من خلال فهم كاملٍ للثقافة (أو الثقافات) الفاعلة.

إنَّ ما أشرنا إليه الآن ليس إلاّ أمراً مألوفاً، ليس في علم اللسانيات الاجتماعية واللسانيات الإتنولوجية وحسب، بل في النقد الأدبي أيضاً. إنَّ تدريس بعض اللغات المنتقاة بحكم مكانتها ومكانة ثقافتها -في أضيق معاني مصطلح الثقافة- يتم باتباع الأسس التي نتحدث عنها. إن لغاتٍ محددةً ترتبط تاريخياً بثقافات معينة بشكل خاص. وتصبح هذه اللغات مفتاحاً للثقافات المرتبطة بها، وخاصة لآدابها. كما لايمكن للغات نفسها أن تدرك بصورة كاملة إلا في السياق الثقافي الذي وردت فيه، ولذا نجد أن تدريس اللغة وثقافتها يجري في آن واحد. ولايمكن تبيان خطل هذه الحجة في مستوى الأسس العامة. أما مسألة أن تقوم أهداف تدريس اللغة وطرقها انطلاقاً من فهم ثقافي واسع وكافٍ فهو أمر مايزال النقاش فيه مفتوحاً. لكن هذا أمر آخر.

ويمكن، بل يجب، أن يوجه تدريس اللغة إلى أهدافٍ معينة. ومن هذه الأهداف اكتساب ثقافة تختلف عن الثقافة الأم اكتساباً كاملاً.

هناك جوانب محددة تعتمد فيها اللغة على الثقافة والثقافة على اللغة في الآن ذاته، لكن هذه الجوانب لم تُعطَ حق قدرها. ويرتبط بعض هذه الجوانب بمسألة النقل والترجمة، منها مثلاً أن انخفاض الانتشار الثقافي إلى درجة معينة يؤدي في بعض الأحيان إلى اختفاء الاختلافات الدلالية بين اللغات. إنَّ ماسبق وذكرناه عن الاقتراض والاستعارة من اللغات الأخرى في عملية الترجمة ليس إلا نتائج لغوية واضحة للانتشار الثقافي. وليس مانبحث فيه الآن إلا الشكل الأبسط من ترجمة الاقتراض، وهي ظاهرة لاتلاحظ مباشرة كما يصعب

التمييز بينها وبين الترجمة العادية. من ناحية، والإبداع اللغوي من ناحية أخرى، ويندرج هذا الإبداع من حيث الاستخدام اللغوي المعَنون والمعقد ضمن المقدرة اللغوية الضمنية التي يتمتع بها الفرد، لنفترض مثلاً، أننا نترجم من اللغة اليونانية القديمة إلى اللغة الانكليزية، ثم ها نحن ذا إزاء كلمة «sophia». إن هذه الكلمة تترجم في بعض السياقات إلى «حكمة»، حيث تُعَدّ، في كثير من الأحيان، مرادفاً مقنعاً لها. ولنفترض أننا وجدنا أنفسنا إزاء جمل تحتوي على الصيغة (sophos) التي ترتبط، بنيةً ودلالةً، بالكلمة «sophia» كما ترتبط كلمة «حكيم» بكلمة «الحكمة»؛ وسنفهم في نص أغريقي، ألّفه أفلاطون، عند ترجمته إلى الانكليزية أن «هوميروس» أكثر حكمة من هسيود»

«Homer was wiser than Hesiod»

وإذا خرجنا عن هذا الإطار وكنا أمام فرد لايعرف اليونانية ولا ماترتكز إليه من أسس ثقافية واجتماعية سنرى أنه سيفسر هذه الكلمة على أنها «عاقل» [Wise] (بدلاً من حكيم) وسيفهمها كما يفهم جملة: «شكسبير أرجح عقلاً من مارلو

«Shakespeare was wiser than Marlowe»

لكن هل يمكن أن يكون هذا صحيحاً؟ إذا خرجنا عن هذا الإطار سنجد أن إجابتنا غير دقيقة لأن كلمة sophia تعني بالانكليزية المتداولة «حكمة» (wisdom). لكن كلمتي sophia و wisdom ليستا على مستوىً واحدٍ من حيث المعنى. إذ نجد أن كثيراً من السياقات في النصوص تدفعنا لأن نترجم الجملة الإغريقية على النحو الآتي: «هوميروس شاعر أفضل من هسيود»:

[Homer is a better poet than HisiodP]

ونجد –حقيقةً– أن هذه الجملة ستبقى موضع جدلٍ في اقترابها مما

قصده اليونانيون عندما استعملوا كلمة sophia في دلالتها الأساسية، لأن صانع الأحذية أو النجار الماهر في مهنته سيكون جديراً بأن نسميه sophos، مثله مثل العالم والشاعر ورجل الدولة. ولاجدل في أن أحداً لايستطيع أن يكون رجل دولة جيداً أو عالماً معتبراً إلاّ إذا كان عاقلاً، لكن تسمية «الحكيم» في اللغة الانكليزية لاتطلق على صانع الأحذية الماهر أو النجار أو الشاعر. ولاعلاقة للترجمة من لغة إلى أخرى بالاستعمال العادي للكلمة.

وإذا ماقام فرد بترجمة عدد من صفحات حوار أفلاطون المتضمن سؤاله الذي نود أن نتوقف عليه كما تمت صياغته بشكله التقليدي في اللغة الانكليزية، وهو: «هل تُعَلَّمُ الفضيلة؟»

Is virtue teachable?

(ولهذا السؤال علاقة بمفارقة سقراط الشهيرة: «لا أحد يرتكب الخطأ عن قصد»

«No one does wrong knowinogly»

وكذلك بكثير من المقولات الشهيرة الأخرى ليس في الفلسفة اليونانية وحسب، بل في كثير من الفلسفات الأوروبية المتولدة عنها) سيجد هذا المترجم نفسه مضطراً للجوء إلى استخدام كلمة «حكمة» مقابل sophia (وفضيلة مقابل arete اليونانية) وإذا استخدم غيرها في معناها العادي سيكون استخدامه غير مناسب في كثير من السياقات التي تظهر فيها. وإذا لم يثبت المترجم على ترجمة واحدة لهذه الكلمة في مثل هذا النص سيصبح الحوار غامضاً غير واضح، كما ستصبح الأمثلة التي تدعمه غير ملائمة وستفقد صلتها بموضوعها.

ماذا يعني هذا عملياً؟ إنه يعني أن الترجمة أمر نسبي من حيث الغرض الذي ترمي الوصول إليه، ومن حيث الأرضية المعرفية التي يفترض أن يتوفر لها من يقوم بها. ولهذا السبب يمكن أن يكون ما يسمى بالترجمة الحرفية أفضل في كثير من الأحيان من الترجمة الحرّة.

لكن، ما الترجمة الحرفية؟ إنها الترجمة التي تخفق في ضبط اختلافات الرموز والاستعارات في اللغتين وفي ضبط هذه الاختلافات وتحقيق توافق بينها. ويمكن أن نمثّل لهذه الحالات بالمثال المأخوذ من المقتطفات التي تعرضنا إليها في حوار أفلاطون المشار إليه عند ترجمة كلمة sophia بكلمة حكمة دائماً (أو ترجمة arete بكلمة فضيلة دائماً)، حيث يظهر استخدام الترجمة الحرفية واضحاً. إن الاختلاف بين المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري أو الرمزي لاوجود له البتة في المثال المذكور. ونعتقد أن الأهم هو الاختلاف في محتوى الكلمة الوصفي والأصول القائمة على الثقافة التي ترتبط بها هذه الكلمات. ونستطيع أن نستخدم في النص الإنكليزي الكلمة اليونانية sophia بدلاً من استخدام الكلمة الانكليزية «الحكمة wisdom» وستؤدي الغرض نفسه، وسيكون هذا أفضل من الترجمة الحرفية، وذلك عندما يقوم بهذا طلبة قسم الفلسفة من الناطقين بالإنكليزية والمطلعين على الثقافة اليونانية إلى جانب معرفة طفيفة باللغة اليونانية تمكنهم من متابعة النص الأصلي. ويتطلب الأمر -في مقابل ذلك- وقفات للمراجعة تُعَزّز بتمارين في الترجمة إذا كان هذا ممكناً، كي ندرك تماماً أن الإشكالات بين ترجمة الاقتراض والترجمة الحرفية لاتتوقف عند حدود التمييز بين كلمتين مثل sophia و arete. لقد تمت مناقشة معنى كلمتي sophia و arete بإسهاب لأهميتها الفلسفية -بالمعنى الضيّق للثقافة- ولأهمية النصوص التي تظهر فيها هاتان الكلمتان ثقافياً. لذلك فإن على المرء أن

يتمتع بحس أرهف وأدقّ ليقوم بترجمة مثل هذه النصوص بعناية أكبر وتحفظ أكثر.

يمكن لنا أن نعثر على أمثلة مشابهة في لغات العالم الكلاسيكيّة الأخرى، إذ نجد في اللغة السنسكريتية مثلاً كلمة dharma التي يمكن أن تترجم ترجمات مختلفة وفقاً للسياق الذي ترد فيه، حيث تترجم إلى: «واجب، عادة، قانون، عدالة...» وغير ذلك.

لكن معناها المكافئ يرتبط بكونها كلمة مستعارة، ويعتمد على معرفة بالثقافة وخاصة في المجتمعات البوذية والهندية، وهذا هو السبب الذي يجعل مثل هذه الكلمة تأخذ معناها المكافئ في اللغة الانكليزية أو غيرها من اللغات الأوروبية. ونجد الأمر نفسه عند ترجمة كلمة «kismet» (قِسْمَة) التي استعارتها اللغتان التركية والفارسية من اللغة العربية، إذ لابد من إرجاع هذه الكلمة إلى معناها الأصلي. ويُعتقَد أن ترجمة كلمات مقترضة مثل «dharma» بـ (واجب) و«kismet» بـ (قسمة) أو (قَدَر) أو (نصيب) لن ينقل الأهمية الفائقة التي تتسم بها دلالتها القائمة على أسس ثقافية.

ربما اقترضت اللغة الانكليزية كلمة sophia وغيرها من اللغة اليونانية بعد أن تمّ اتصال في العصور الحديثة مع المجتمع الذي يستعمل هذه الكلمة اليونانية. ولنقل هنا: إذا اتصف شخص بـ sophia اليونانية أوبـ dharma الهندية فإن المجتمع الذي ينتمي إليه هو الذي يحدد ذلك. لكننا نضيف أن اليونانية ثم اللاتينية قد أثرتا في اللغات الأوروبية بالقدر نفسه الذي أثرت فيه اللغتان السنسكريتية والعربية على عدد من اللغات الآسيوية والإفريقية.

وعندما يتناول علماء الإناسة (الأنتروبولوجيا) لغات غير اليونانية أو

العربية أو السنسكريتية فإنهم يواجهون المشكلة نفسها، لأن تلك اللغات ليست واسعة الانتشار، وليس لها تلك الأهمية الثقافية، أي إنها ليست لغات ثقافية بالمعنى الاصطلاحي Langue de culture. ويجب على هؤلاء الباحثين حينها أن يقرروا هل يأخذون كلمة من لغة المجتمع الذي ينقلون منه (كما أخذت كلمة تابو taboo مثلاً) أم يستخدمون كلمة موجودة في اللغة التي ينقلون إليها ليتكيّفوا معها أم يلجؤون إلى ترجمة الاقتراض ليصفوا بها المجتمع الذي يبحثون في إحدى قضاياه.

لااختلاف –في نهاية الأمر– بين عالم الإناسة وأي فرد يوسّع من دلالات مفردات لغته الأم ويزيدها بوساطة ترجمة الاقتراض، وهو ما يلجأ إليه المترجم عندما يتعامل مع لغتين لم تدخلا في إطار التداخل الثقافي.

زد على ذلك أنه لافرق –في نهاية الأمر– بين ترجمة الاقتراض التي يلجأ إليها المترجم وما يلجأ إليه أحد الناطقين بلغته الأم في مواقف محددة عندما يوسّع حقل معاني الكلمات ليمتد إلى أبعد من معناها الأصلي، كأن يُدْخِل إلى دلالات كلمة «غطاء» إضافة إلى غطاء الرأس أو غطاء المحرك كثيراً من أغطية الرأس غير المعروفة في مجتمعه والمعروفة في لغات أخرى مثل الخوذة، كما يستطيع أن يمد حقل دلالة كلمة قارب لا ليشمل القوارب الصغيرة وحسب بل ليشمل أيضاً الطوّافة والقمطران (سواء اقترض هذه الكلمات من لغته المحلية أم لا). كما يستطيع أن يستخدم كلمة «زفاف» أوكلمة «جنائزي» في عدد من المجالات العملية التي تحتمل مَدَّ دلالات مثل هذه الكلمات لوجود شبه قليل، يربطه بدلالته،علاقة قرابة بعيدة بالأصل، كما يستخدم الناطقون بالانكليزية كلمتي زفاف وجنائزي.

وللغة الانكليزية واقع آخر. فهي من نواحٍ كثيرة لاتتماثل مع لغات العالم

الأخرى، لأنها كانت -بوجه خاص- اللغة التي تدار بها امبراطورية واسعة ذات اختلافات ثقافية كبيرة، كما ينطق بها -بوصفها اللغة الأم- مجموعات ذات اختلافات عرقية بيّنة وتعتنق ديانات مختلفة، وتعيش في أجزاء متباعدة من العالم. كما أن علماء الإناسة والمبشرين وكثيراً من الكتاب لايستخدمون هذه اللغة في أبحاثهم الاجتماعية والإناسية وحسب، بل في رواياتهم ومسرحياتهم وما إلى ذلك مما يتحدث عن محيطٍ وواقعٍ في دول ومجتمعات لاتنطق بالغة الانكليزية. وهذا يعني أن هذه اللغة قد امتدت وتوسعت بشكل مطرد في حقل مفرداتها أكثر من أية لغة أوروبية أخرى نتيجة لترجمة الاقتراض. إن العلاقة المتبادلة بين البنية الدلالية في اللغة الانكليزية وثقافات المجتمعات التي اتخذت من الانكليزية لغة أماً أكثر تنوعاً وتعقيداً من العلاقة المتبادلة بين اللغة والثقافة في أغلب المجتمعات الإنسانية الأخرى. ومن السهل جداً أن يعتقد أبناء مجتمعات ناطقة بالانكليزية أو بلغة أوربية أخرى واسعة الانتشار أن لغات البشر كلها لاتقبل الترجمة، والأكثر سهولة من هذا أن يعتقد هذا الناطقون بلغات العالم الأخرى، فمن المهم هنا أن نأخذ هذا الأمر بعين الاهتمام عندما نقرأ المناقشات النظرية التي تتناول طبيعة اللغة مستخدمة أمثلة مأخوذة من إحدى اللغات الأوروبية الأخرى أو من سواها.

ها نحن قد وصلنا إلى المسألة الأخيرة. يفترض اللسانيون باستمرار مبدأ يقول: ليس هناك من لغات بدائية، فجميع اللغات وصلت إلى مستوى من التركيب يؤهلها للاستخدام في التواصل لتلبية أغراض المجتمعات الناطقة بها. ولايربط علماء اللسانيات هذا المبدأ بوجهة النظر التي تقول. إن جميع اللغات متساوية في صلاحيتها للتواصل. لقد رأينا أن بعض اللغات تتسم بمرونة وتعدُّدٍ في الدلالة لا تمتلكها لغات أخرى؛ مما يؤهلها لأن تكون لغة عالمية. أما

اللغات الأخرى فإن ارتباطها بالثقافة يبقى في الإطار الضيق لمعنى هذا الاصطلاح. إنه لمن المفارقة، إذا لم يكن من الخطل، أن نفسر مبدأ التساوي بين اللغات كي يدل على أن اللغة التي ينطق بها فرد ما لاتؤثر في حياته الفكرية والنفسية، هذا إذ لم نقل إنها تؤثر في تطلعاته وبرامجه الاقتصادية. وهناك أسباب عدة تجعلنا ندافع عن مسألة انتشار تدريس بعض اللغات على نطاق واسع أكثر من سواها في مدارسنا وجامعاتنا.

إن اللسانيين الذين يصرون على درجة تساوي اللغات لايقرون بالضرورة بوجهة النظر التي تقول: إنَّ لكل الثقافات الحق بالتساوي في الانتشار الذي نسميه تعليماً.

ولانجد لدى علماء اللسانيات، إذا نظر إليهم كأفراد، وجهات نظر مقنعة حول هذا السؤال المطروح.

الهوامش

1- Williams, R. (1976) Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. London: Fontana/ Croom Helm: 79.

2- Hudson, R.A. (1980) Sociolinguistics. Cambridge University Press: 74.

3- Chomsky, N. (1966) Curtesian Linguistics. New York: Horper, Row.

4- Slobin, D.I. (1971) Psycholinguistics. Glenview, Ill.: Scott, Foresman.

5- Dixon, R.M.W. (1980) the Languages of Australia. Cambridge: Cambridge University Press: 107.

6- Clark, H.H.,Clark E.V. (1977) Psychology and Language: An Introduction to Psycholinguistics. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

7- Friedrich, P. (1968) Structural implications of Russian pronominal usage. In Bright.

8- lyons, J. (1980) Pronouns of address in Anna Karenina.London: Longman.

دراسة نقدية في بنية الدولة الشرقية

د.عدنان سليمان

١- في المقدمة والمناخ الفكري:

يبدو أن هناك دائماً جاهلية، مجتمعاً جاهلياً، يستمد نسغ حياته، عبر سماته، من التقليدية المتمثلة في الواقع البطركي، إلى الحديثة المتجلية في الواقع الأبوي المستحدث.

(*) د. عدنان سليمان: باحث في الاقتصاد، مدرس بكلية الاقتصاد بجامعة دمشق، ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

(*) بنية الدولة الشرقية: مساهمة في دراسة وتحليل الاستبدادية والمركزية (الدولة العباسية نموذجاً) د.غسان ابراهيم وعلي شاش الصادر عن دار الجندي بدمشق ١٩٩٣، ١٧٠ ص من القطع المتوسط.

هذا النظام يظهر من خلال السلطة التي مارسها/يمارسها (من العائلة البطركية إلى الدولة الحديثة). على أنه نظام ذهني، يتراوح بين شرعية وضرورة منطق التسليم له وتحريم منطق المعارضة ضده. وعلى حد اعتبار «هشام شرابي» فان الذهنية الأبوية تملك نزعتها السلطوية التي ترفض إلاّ حوارها. ولاتقبل إلاّ النقد الصادر عنها. إنها ذهنية امتلاك الحقيقة الواحدة، حقيقتها هي(*).

وكما نفعل في خطانا التي تعدو للوراء، فلو انطلقنا من الحاضر/الواقع إلى الماضي نتتبع شرعية/تسليم الجاهلية وتحريم المعارضة لها، فإن عشرة قرون (من العاشر إلى العشرين الميلادي) تجسّد فضائنا البحثي وهو محكوم مفاهيمياً عبر منطق الثنائية: الدولة/السلطة، الدين بين الممارسة النظرية والتخيل الاجتماعي والممارسة الاجتماعية والسياسية، إرادة الفرد الحر/إرادة الجماعة، أسبقية العامل السياسي/ العامل الاجتماعي المدني... وإذا كان العمل الذي بين أيدينا ـ بنية الدولة الشرقية ـ قد أثار فينا هذا التساؤل والمقارنة، فلانه يطرح الدولة العربية الاسلامية، الدولة العباسية في ممارستها لسلطتها كنموذج، يستعيد فينا التاريخ، ودولة المعارضة العباسية/ القرامطة كنموذج بديل ومعارض. ولأنه كذلك، فإن إثارته للنقاش تنطلق من الواقع، واقعنا بالذات. أليس المجتمع المعاصر، بطركيا، أبويا، أو متسلطا كان، شبيهاً بدولة الخلافة العباسية، أليست الحركات الأصولية، حركات معارضة. إنّ الواقع هوواقع الدولة المعاصرة في نزعتها السلطوية والحركات الأصولية في تعارضها معها. إنّ الفضاء المتاح لهذه العودة ـ عودة التنظيمات والحركات المتخلفة (موضوعيا أو ذاتيا) ماقبل الرأسمالية، وقيامها على القبلية والطائفية والعشائرية وتجليها في

(*) للمزيد حول طبيعة وخصائص المجتمع العربي وتخلّفه، يمكن مراجعة كتاب هشام شرابي: النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٢.

سياق جديد للعلاقات الاجتماعية، لايخفي ببساطه، الفرق الشاسع بين المنطق الثوري، لكنه التقليدي لظهور الحركات المعارضة في دولة الخلافة العباسية (الزنج، القرامطة) وبين المنطق اليائس لظهور الحركات الأصولية المعاصرة، مع اختلاف الرؤية لدى كل منهما في العودة إلى مفاهيم الحق والعدالة ونزع الاستبداد والتسلط. ويبدو أنّ المجتمع التقليدي - ماقبل الرأسمالي، يرتكز على قيم وعلاقات القرابة والعشيرة والفئة الدينية والاثنية، حين اصطدم بمعضلة التحديث الاوروبي عبر الاتصال الاستعماري بالشرق، لم يأخذ من هذا التحديث، لاطابعه الثوري وقوة التغيير (ماركس) ولاالعقلاني (ماكس فيبر)، مما انتج مجتمعاً تقليدياً مستحدثاً، مطعّماً برأسمالية تابعة وهامشية. هذه الرأسمالية على حد تعبير «سمير أمين» لايمكنها أن تتجاوز حدود «الرأسمالية الهمجية» وأن تتحول إلى «رأسمالية متحضرة» على نمط الغرب، ذلك أن الظروف التاريخية لاتفسح المجال أمام الحل الوسط (بين العمل والرأسمال) ولاالقيام ادارة ديمقراطية: فالديمقراطية تتناقض مع احتياجات نظام الحكم المطلوبة من أجل إعادة تكوين التراكم الرأسمالي الطرفي)(*). إذ يترتب على ذلك إعادة انتاج علاقات التبعية والخضوع لمنطق المنظومة الرأسمالية العالمية القائم على قانون القيمة المعولّم» الذي ينجب بحكم الضرورة ظاهرة الاستقطاب القائمة على تكريس المركز - الطرف. إنَّ الافقار المستمر - التخلف لشعوب الاطراف، المرافق لآليات التراكم على المستوى العالمي، يجد تعبيره إذاً عبر ظاهرة الاستقطاب هذه.

بين هذا وذاك، تأتي هذه الدراسة: كجزء من محاولة الانخراط في المعارك الفكرية الراهنة التي تأتي كتجلٍ للصراعات والمنازعات الاجتماعية على

(*) سمير أمين، جدل: التحالف الوطني والشعبي-ملاحظات توضيحية، ص٨٥ ومابعدها.

الساحة العربية، هذا الصراع الدائر بين الإصالة والحداثة، الاجتهاد والابداع، الشرق والغرب، المركزية الاوروبية والاستشراق المعكوس، (ص٨).

ومع أنها تنطلق من الواقع وبتحفيز منه، في العودة إلى دراسة وتحليل النص التاريخي، فإنَّ هدفها واضح منذ البداية إذ يعلنه المؤلفان: هذه العودة هي أحد مظاهر الأزمة الاجتماعية الراهنة المتجلية في التهرب والانكفاء تجاه المسؤولية التاريخية لمواجهة التحدي الخارجي.. أو في استنفاد المشروع الوطني البديل لبرنامجه التاريخي المعاق والمأزوم، ص (٨-٧). وكأنهما بذلك يريدان البحث عن البديل المعارض ولكن المشرق والاصيل، وهما حين يعمدان إلى دراسة التاريخ ونقده وتحليله سيصلان إلى إبراز عوامل القطع والتواصل مع المرحلة التاريخية المعاصرة.

ومع أنها عودة إلى التاريخ وقراءة النص التاريخي (قوانين الاقتصاد والمجتمع لدولة الخلافة العباسية ودولة المعارضة القرمطية)، فهي تقوم على النقد المعرفي للبرهنة على محدودية القانون الاقتصادي وتبريريته ونتائجه المدمرة على غرار القانون الطبيعي (ص٩). إنها دراسة في التحليل التاريخي ضمن علاقة النص التاريخي بحامل أو حاضن اقتصادي واجتماعي محدد، ودراسة بنيوية تعتمد تحليل المستويات الجوهرية والثانوية على صعيد البنى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

إنَّ دراسة كهذه، وبأدواتها المعرفية المعاصرة، تعتمة ولابدّ نهج المادية التاريخية، إذ وفق ذلك فقط: يمكن تمديد النص التاريخي على السرير التاريخي لتحقيق أفضل النتائج المرجوة من دراسة هذا النص الخالد، ص(١١).

٢ـ اسلوب الانتاج بين التجلي والتحقق:

يقسم الكتاب الذي بين أيدينا إلى قسمين، إذ يأتي الأول (ص ٢٥ ـ ٨٠) المعنونْ بالبنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع العباسي، يترتب عليه موضوعياً

ظهور المعارضة العباسية كنتيجة لاستبدادية ومركزية دولة الخلافة العباسية، وهي موضوع القسم الثاني من الكتاب (ص ٨١ ـ ١٦٥).

يدرس الفصل الأول (ص ٢٧ ـ ٥٧) التطور الاقتصادي والاجتماعي للمجتمع العباسي. وعبر دراسة البنية الاقتصادية يتناول المؤلفان دور كل من، الزراعة (أساليب زراعية، ري اصطناعي) وأشكال الملكية الاجتماعية المتنوعة والمتناسبة مع مستوى تطور القوى المنتجة موضوعياً آنذاك. ثم يبرز المؤلفان أهمية التجارة من خلال تحقيقها للفائض الاقتصادي، حيث اعتُمِدَ على تحصيل الضريبة والخراج والجزية.كذلك تم التعرض لدور الصناعة والحروف وتطورهما آنذاك، وفي اطار الحديث عن البنية الطبقية للدولة العباسية، تتعدد أشكال الملكيات السائدة، من أملاك بني أمية/ ملكية الأمراء والدهاقين/ ملكية التجار/ الملكيات المتوسطة والملكيات الصغيرة، ولم يفت الباحثان التأكيد على أنّ ملكية دولة الخلافة العباسية هي التي تحدد آلية تولد الفائض الاقتصادي وتوزيعه مع مصالحهم المادية: وبذلك يظهر اندماج أو امتصاص الدولة السياسية/ دولة الخلافة العربية الاسلامية/ للطبقة أو الفئة الاجتماعية الاقتصادية المسيطرة اقتصادياً وهذا يمثل إحدى الخصائص التاريخية لشكل الدولة في نمط الانتاج الاقطاعي العربي الشرقي (ص٣٧).

يناقش المؤلفان هنا «سمير أمين»، الذي انطلق في تحديده لأسلوب الانتاج السائد آنذاك، من مقولة الفائض الاقتصادي ليسمّيه خراجياً، إذ يمثلان الرأي أنّ: مسألة تحديد نمط الانتاج يجب أن تُطرح من خلال الوجود الاجتماعي المسيطر لقوة العمل البشري ومن خلال شكل الملكية المسيطر، ص(٤٠)، ذلك أن اختلاف أوتباين الأنماط الإنتاجية المسيطرة هو الذي يحدد تباين المجتمعات تاريخياً وليس آلية تولد وتحقيق الفائض الاقتصادي.

أما لماذا انطلق «أمين» في تحديده لنمط الانتاج الخراجي من مقولة الفائض الاقتصادي (تحققه وتوزيعه)، فنحن نعتقد لأنّ النظم السياسية والايديولوجية ماقبل الرأسمالية تعبر عن نفسها كأشكال، حيث لاتظهر القوانين الاقتصادية كتجليات للضرورة مستقلة ذاتياً كما في النظم الرأسمالية... إذ يطلق «أمين» على كل أنماط الانتاج السابقة على الرأسمالية بالخراجية(*).

وكما يبدو يدرس المؤلفان البنية الاقتصادية والاجتماعية بوعي، حيث تنتج هذه البنية تناقضاتها الخاصة بها، من أهمية الملكيات العقارية الكبيرة إلى اقتطاع الأرض وتوزيعها واعاقة تبلور الملكية الخاصة، حيث تشكل الملكية عائقاً أمام التطور الاقتصادي والاجتماعي (تطور القوى المنتجة)... الأمر الذي سيفتح الباب واسعاً لاحقاً لمزيد من الاضطرابات والثورات والمؤامرات في الأقاليم المعاق تطورها (ص٥٧). ويبدو ذلك منطقياً، إذ أن مشروعية الحكم العباسي التي تأسست على أرضية دينية وتغليفهم لحكمهم المطلق برداء ديني ثيوقراطي، ستجعل العوامل الاقتصادية تلعب دوراً كبيراً في تقويض سلطتهم (ظهور الحركات المعارضة).

٣ـ مناقشة لأسلوب الانتاج الآسيوي:

يتناول الفصل الثاني (ص٥٩ ـ ٨٠) استبدادية دولة الخلافة ومركزيتها وتجليات هاتين السمتين من خلال طرحه لقضيتين أساسيتين يتفرع عن كل منهما مسائل متعددة. تدور القضية الأولى في اطار البنية الاقتصادية والاجتماعية وتدرس مسائل الملكية وأسلوب الانتاج، أما القضية الثانية التي تدور في اطار البنية الفوقية (الاطار السياسي والايديولوجي) فتناقش مسألة السلطة والبرهنة على مركزيتها واستبداديتها.

(*) للمزيد حول ذلك، انظر سمير أمين، الرأسمالية والمنظومة ـ العالم، في جدل ١٩٩٢/٣، اصدار مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، ص٢٨٨ ـ ٣١٥.

ينطلق المؤلفان من الملكية الاجتماعية لتحديد الأسلوب الانتاجي المسيطر، وذلك في محاولة لإثبات أو نفي اعتباره أسلوب انتاج آسيوي. ويجيب المؤلفان بأن مسألة تحديد الملكية تنطلق من خلال السيطرة الفعلية وليس الشكل القانوني لها، فلو تجلت الملكية الخاصة بمفهومها القانوني كأنها غير موجودة، إلاّ أنها كانت تأتي في سياق التملّك الفردي والحيازة وحق الانتفاع... إنّ غياب ملكية الأرض الخاصة في دولة الخلافة العباسية كان قد عوّض عنه حضور الحيازة أو التملك الخاص كشكل تاريخي عربي اسلامي شرقي (ص٦٣)، ثم يحدد المؤلفان أن أسلوب الانتاج الذي كان سائداً آنذاك هو أسلوب انتاج اقطاعي عربي شرقي (ص٦٤). وبذلك تكون مسألة تحديد أسلوب الانتاج الأسيوي أو قبوله قد حُسِمَت لديهما.

وكما أعتقد، ان مسألة أسلوب الانتاج الاسيوي وفهم غياب الملكية الخاصة على الأرض في ظل النظام الشرقي تحتاج إلى نقاش أوسع من ذلك بكثير. فهي تتطلب أولاً، فهم الظروف الخاصة للنظام الشرقي، التي تطلبت تمركزاً استثنائياً نتج عن الحاجة الماسة للأشغال العامة ومشاريع الري في مناطق لايمكن زراعتها بوسائل أخرى. يشير «كاتشانفسكي» إلى أن الميزة الأساسية التي يتصف بها النظام الشرقي هي هذه الوحدة المكتفية بذاتها بين الصناعة والزراعة داخل المشاعة القروية والتي تحوي بداخلها كافة شروط اعادة الانتاج وانتاج الفائض. ذلك الذي مكن النظام الشرقي من مقاومة عوامل الانحلال)(*).

إن الغياب النظري للملكية الخاصة في الاستبداد الشرقي، يمكن ردّه إذاً إلى الملكية المشاعية أو القبلية التي تشكل أساس هذا النظام وليس إلى

(*) كاتشانفسكي: عبودية اقطاعية أم أسلوب انتاج أسيوي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص١٨٦ - ١٩٤.

أسلوب انتاج آسيوي. يقول «ماركس»: في معظم الأشكال الآسيوية تظهر الوحدة التي تربط بينها، والتي تقف فوق جمع هذه الجماعات الصغيرة كمالك أعلى، أو كمالك وحيد، وتظهر المشاعة الفعلية نتيجة ذلك فقط كمالكين بالوراثة(*). إذاً، إنَّ الملكية الكاملة والوحيدة، كانت في أيدي المستغلين (الملك: الوحدة العليا) المالكين للأرض وقنوات الري والفائض الاقتصادي. وإذا كانت الدولة (المستغل: الملك) تظهر كمالك لوسائل الانتاج، كبديل عن مستغل خاص، فإن ذلك لايجعل من طبيعة الملكية والاستغلال أمراً خارج نمط اجتماعي محدد - عبودي أو اقطاعي -. استناداً لهذا فان تحديد ماهية أسلوب الانتاج يجب أن تنطلق من الطبيعة الطبقية للدولة / المالك. فلو كانت تمثل الدولة مصالح أسياد العبيد لكان أسلوب الانتاج عبودياً، أما لو كانت تمثل مصالح الاقطاعيين لكان أسلوب الانتاج اقطاعياً. فالدولة ليست مؤسسة / منظمة فوق طبقية حيادية، ولاتوجد خارج الطبقات، كما يتصورها الفكر المثالي الاشتراكي (فرديناند لاسّال).

ورغم ذلك، لو كانت ملكية الدولة على العبيد والأرض ووسائل الانتاج الأخرى، فهي لم تكن خاصة الدولة الشرقية لوحدها، بقدرماكانت أيضاً من خصائص أوروبا العبودية أو الاقطاعية، مع فارق، أن أشكال الملكية تميّزت في الشرق عنها في الغرب، بالتمسك لزمن أطول وأشدّ بالحيازة المشاعية على الأرض، في الوقت الذي بدأت فيه تتحلل في الغرب تحت تأثير عوامل نمو الانتاج البضاعي.

إنَّ الخاصة المميزة «الآسيوية»، ليست إذاً في أسلوب الانتاج أو الركود الاقتصادي، إنّما تنظيم الدولة لأعمال الري والبناء، والحاجة لهذه الأعمال التي

(*) كارل ماركس: نصوص حول اشكال الانتاج ماقبل الرأسمالي، دار ابن خلدون، بيروت١٩٧٢ ص٦٢

ولدت الدولة القوية المركزة التي استطاعت بناء اهرامات مصر ومعابدها العظيمة، لكن كلّ ذلك لم يميز أو يغير من الطبيعة للدولة وللملكية ولأسلوب الانتاج ولم يتح لها التفرد بأسلوب انتاجي آخر، غير عبودي وغير اقطاعي.

إذا كنا نتفق مع المؤلفين حول مسألة أسلوب الانتاج الاقطاعي العربي الشرقي رغم خصوصيته القومية، فان «كاتشانفسكي»(*) يرى ضرورة استخدام مفهوم «النمط» في المجتمعات ماقبل الرأسمالية لقدرته على تفسير الكثير من الظواهر وانطلاقاً من علاقته، كنمط انتاجي تاريخي ملموس بعدم تملكه لكامل البناء الفوقي وعدم رؤيته كنمط انتاجي نظري مجرد. ثم إذا كان صحيحاً أنّ الشكل المسيطر لقوة العمل البشري لم يأخذ شكل السخرة أو القنانة اثناء تقديمها للفائض الاقتصادي (ص٦٧)، ألم تكن أعمال العبيد/ القنانة المنزلية والأعمال في الأرض سخرة؟ أليست بقايا نمط انتاج عبودي؟ ثم ألم يكن هناك تبادلاً نقدياً متطوراً وعملاً مأجوراً وفئة / طبقة برجوازية، ألا يستدعي ذلك - على حدّ رأي رودنسون - وحي الرأسمالية، رغم معرفتنا المسبقة أنّ الرأسمالية التجارية (١٥٠٠م) بدأت بعد ذلك بكثير. استناداً لذلك، ان خصوصية أسلوب الانتاج الاقطاعي العربي الشرقي، ضمن بعده القومي وشكله التاريخي الملموس تكسبه مفهوم «النمط» أكثر من الأسلوب.

ولكن، إنّ التقويم الصحيح للتراث الحضاري القروسطوي، الذي يمتد على أكثر من ألف عام (الخامس إلى الخامس عشر الميلادي) يفترض بنا البحث عن مفهوم شامل وأوسع من مفهوم «النمط» لكاتشانفسكي»، ومفهوم «الأسلوب الاقطاعي» للمؤلفين هنا، وإذا كان «سمير أمين» قد سمّى الطور الذي يشمل تاريخ جميع الحضارات القديمة القائمة (المسيحية، الاسلامية، البوذية،

(*) يوري ف. كاتشانفسكي: عبودية اقطاعية أم أسلوب انتاج آسيوي، مصدر سابق.. ص ٤٠ ومابعدها.

الكونغوشية) بالطور الخراجي أو التشكيلة الخراجية واستناداً لغلبة البناء الفوقي في ظلّ اقتصاد طبيعي تتحكم فيه القيمة الاستعمالية(*)، فنحن نعتقد أنّ التشكيلة الاقطاعية القروسطوية، تضم الشرق والغرب معاً، وتحتاج إلى مفهوم آخر هو «التركيب» لتمييز الاقطاعية الشرقية عن الغربية. إنَّ مفهوم «التركيب الاقطاعي» القروسطوي» يأتي أوسع بكثير من مفوم النمط أو الأسلوب، نظراً لقدرته على ايضاح طبيعة الاقطاع الشرقي المتمثلة في أنَّ التقليدية القديمة لاتوجد إلى جانب البنى الحديثة فقط، إنّما تقوم بينهما عملية «جمع» على أساس من المساومة البنيوية التي تتمفصل مع بعضها البعض، مما سيعطي للمجتمع الشرقي التقليدي تفرداً وتعقيداً خاصّين سيكونان مسؤولان نسبياً عن تأخير الانتقال إلى الرأسمالية لاحقاً. واستناداً لـ«ريسنر»(**) فان التركيب الاقطاعي الشرقي يتميز بأن عناصره تكون غالباً منفصلة عن بعضها البعض في المكان وتعيش استقلالاً ذاتياً كافياً لجعلها نُظماً صغيرة من النواحي الثقافية والاثنية والسياسية الأمر الذي يعيق وحدتها العضوية واكسابها تجانساً بنيوياً واضحاً.

وإذا كانت اوروبا (القرن الثاني عشر - الخامس عشر) قد تميز فيها عصر نضج الاقطاع بالتوحيد السياسي والمركزي وتوطد السلطة المركزية (فرنسا وانكلترا) فان خصائص الدولة الشرقية في شبه الجزيرة العربية تجلّت في أن نواة التجميع السياسي كانت تعتمد على الجماعة الدينية/الاسلام. بيد أنّ حضارة الغرب بالروح الكهنوتية الكاثوليكية في الوقت الذي أقام فيه الاسلام في شبه الجزيرة العربية أوسع البنى الايديولوجية للمجتمع القروسطوي، والتي امتدت لتشمل جميع الأراضي التي فتحها العرب بدءاً من شبه الجزيرة العربية.

(*) للمزيد انظر سمير أمين في: الطبقة والأمة في التاريخ وفي المرحلة الامبريالية، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص١٢ ومابعدها.

(**) للمزيد انظر «ريسنر» في: ارتقاء المجتمعات الشرقية، مجموعة من المؤلفين، دار الأهالي، دمشق ١٩٨١، ص٤٨ ومابعدها.

٤ ـ السلطة بين الشرعية والاستبداد:

لدى تناول السلطة / الخلافة في الدولة العباسية يبرز استنتاج أساسي، أنها في جوهرها مسألة سياسية / دينية ومايتولد عنها من أنّ مسألة السلطة أنذاك، لم تكن عبارة عن ممارسة لحق اجتماعي مدني بغض النظر تماماً عن طبيعة المجتمع التاريخي ـ اقطاعي شرقي أم اقطاعي غربي ـ بل كانت عبارة عن تجسيد غير عقلاني لممارسة حق اجتماعي (ديني) يرى الفرد «الحر» و«الخارج» على الجماعة «خارجاً» في الوقت نفسه على الطاعة الدينية (ص٦٩)، حيث يتأسس على ذلك أسبقية العامل الديني / السياسي على الاجتماعي / المدني، وبذلك يتوصل الباحثان إلى نتيجة مماثلة لغالبية الدراسات الهامة(*)، في أن خاصية الدولة (بطركية أو أبوية مستحدثة) مثل السلطنة تكمن في الاستئثار الشخصي (شرعاً وجوراً) بالسلطة... ومصادرها الشرعية لذلك، دستورية أوتقليدية، تصب في خانة القوة والتفرد بالسلطة.

وكما يبدو، ان مسألة ممارسة السلطة، لم تكن تعتمد أنذاك على الحق الاجتماعي، إلاّ أن ذلك ليس خاصة الدولة العباسية الشرقية لوحدها، فالدولة كما يقول «كارل ياسيرز»، ليست شرعية أو غير شرعية بحد ذاتها، انما من خلال الحياة الذاتية للارادة التي اعطيت لها القوة والقوة التي أخذتها بنفسها. حيث تجد هذه القوة تعبيرها في أشكال: القهر، الهيمنة والتسلط، وهذه هي خصائص ممارسة الدولة ـ أية دولة ـ السلطنة الاقطاعية مارست السلطة عبر الاستبداد (من الحكم المطلق إلى الارستقراطي والبيروقراطي) أما الدولة الحديثة فتمارس الاستبداد والتسلط عبر البيروقراطية. أما المقولة الماركسية

(*) في هذا السياق، يمكن مراجعة الأعمال الهامة لكل من: فوزي منصور، خروج العرب من التاريخ، دار الفارابي، بيروت ١٩٩١، وخلدون النقيب، الدولة التسلطية في المشرق العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩١، وهشام شرابي، النظام الأبوي... مصدر سبق ذكره.

«تلاشي الدولة واضمحلالها» فيبدو أنها لم تكن أكثر من احتمال تجريد نظري خاضع لقدرة الاشتراكية في التحول إلى تشكيلة ـ منظومة عالمية. ومع أن المؤلفين يعكسان مسألة الخلافة كمسألة سياسية / دينية، إلاّ أن الفهم المادي التاريخي يقودهما إلى شرح هذه الآلية التي تبدو هكذا، في حين أن: آلية تشابك الصراعات والمنازعات الاجتماعية مع آلية عمل القوانين الاقتصادية في المجتمعات ماقبل الرأسمالية تعبر عن نفسها بتغليف نتائج سيطرة القوانين الاقتصادية وتمويهها وذلك لتتجلى هذه السيطرة وكأنها دينية / سياسية، أي ايديولوجيا بشكل عام (ص٦٩). إنّ عمل هذه الآلية في المجتمعات ماقبل الرأسمالية، كان قد سبق «سمير أمين» وحلله من خلال كون العامل الايديولوجي (الميتافيزيقي) يبقى محدداً لدور العوامل الأخرى (الاقتصادية والاجتماعية) في المجتمعات ماقبل الرأسمالية.

القضية الثانية التي يبرزها الفصل الثاني (في اطار السياسة والايديولوجيا) تتناول مسائل ثلاث للبرهنة على كون صفات «الاستبدادية» و«المركزية» و«الركود الاقتصادي» للمجتمع الآسيوي، هي خرفات استشراقية اوروبية: حيث انّ كل ملكية اجتماعية عامة ـ سواء أكانت قبلية أم مشتركة ـ ستولد استبداداً طبقياً أو معتدلاً حسب الظروف، ولذلك اعتبر الاستبداد ولو كان طاغياً فهو كان كذلك لبعض الفئات أو الطبقات أو الحركات الاجتماعية (ص١٤ المقدمة). إنّ نفي سلطة الاستبداد عن الدولة العباسية أو عدم تفردها كسلطة بذلك، انطلاقاً من عدم وجود ملكية خاصة وتحقق الملكية العامة، يقود المؤلفين إلى الاتفاق مع «سمير أمين» في أنّ صفة «الاستبدادية» يمكن تعميمها على المجتمعات الاقطاعية الأخرى كالمجتمع الاوروبي والياباني مثلاً... إذ تزول كصفة لاصقة وضرورية كشكل للسلطة السياسية في المجتمع الشرقي

الآسيوي (ص٧٣). وبرأينا، إذا كان صحيحاً، انّ كلّ ملكية تفرض استبداداً أو قهراً تجاه من لايملك، فنحن حتماً أمام دولة أو مجتمع طبقي مرتبط بوجود دولة متسلطة (مجتمع رأسمالي وماقبل رأسمالي)، أما القول: ان كل ملكية اجتماعية عامة...» ستولد استبداداً...، فان ذلك بالتأكيد لايسري على الملكية الجماعية في مجتمع الاشتراكية الواقعي /ولو نظرياً على الأقل/ وفي المجتمع غير الطبقي مشاعة كان أم شيوعية.

٥ ـ انتزاع الفائض الاقتصادي تبرِزُه الايديولوجيا:

في الرد على بطلان دعوى «الركود» الآسيوي، يحلل الباحثان نصاً «لماركس» الذي يثبت فيه الركود، إذ يخالفانه في أنّ القوى المنتجة للمجتمع العباسي كانت متطورة، وان جملة التناقضات والأزمات الاجتماعية والسياسية الدينية الحادة، التي قامت في بعض مراكز أطراف المجتمع الشرقي الآسيوي، قد أدت إلى قيام مجتمعات أخرى منافسة له (ص٧٥). ومع أن «ماركس» قد يكون انطلق من دراسته للمجتمع الشرقي الآسيوي من ضرورات التعميم ليصل إلى التجريد النظري، إلاّ أن ذلك واستناداً «لسمير أمين» أيضاً، لايبرر مقولة الركود الآسيوي، ذلك: ان من سمات سيطرة أسلوب انتاجي اجتماعي معين استقرار تطور القوى المنتجة التي توافق علاقات اجتماعية محددة في اطار أسلوب انتاجي محدد (ص٧٦). ان تجلي هذا الاستقرار الانتاجي يبرره المؤلفان في أن أسلوب الانتاج الاقطاعي العربي الشرقي الذي يتضمن انتزاع الفائض الاقتصادي (برضى وبقبول اجتماعيين مدنيين) لم يستدع ويشكل محتّم تلك الحركية وذلك التطوير الخلاق والثوري لقوى الانتاج الاجتماعية بشكل يؤدي إلي تغيير هذا المجتمع إو إلى زوال هذا الأسلوب الانتاجي وخلق آخر بديل عنه (ص٧٧).

قد لانتفق مع المؤلفين هنا، انّ عملية انتزاع الفائض الاقتصادي تتضمن حتماً رضى وقبول اجتماعييّن ومدنييّن، فهي وان كانت تبدو كذلك، إلا أنها تقوم على القسر والاستلاب، وإلاّ كيف نبرر وجود كل أشكال الريع العقاري (عيني، نقدي، محاصصة، سخرة) مالم تكن قائمة على القهر الاجتماعي والخضوع للملكية، ولو أن هذا الانتزاع قد ترافق مع عدم ظهور «الحركية والتطوير الثوري الخلاق» القادر على التغيير.

أما إذا كانت كل حركات المعارضة (الزنج، القرامطة...) لم تستطع طويلاً تغيير المجتمع وازالة الأسلوب الانتاجي المسيطر، إلا أنها كانت بالتأكيد حركات جادة وثورية في وجه الهيمنة (انتزاع الفائض) ونزوع نحو الحركية والتغيير، رغم أنّ منطق استقرار واستمرار سلطة الدولة/منطق الهيمنة، لاينفي بالتأكيد منطق الردّ على تلك الهيمنة ولو بقي غير فاعل.

إنّ تحقق الفائض الاقتصادي وتوزيعه، يخضع لمستويات مختلفة، يحددها مستوى تطور القوى الانتاجية، فإذا كان هذا المستوى قد سمح بتشكل الدولة/ وسيطرتها على الملكية: الأرض، فهو قد أتاح لها انتزاع الفائض الاقتصادي (الخراج). ومع أنه - استخراج الفائض - كان يتم بوسائل غير اقتصادية - فإن ذلك لاينفي العنف ولو افترض نوعاً من الموافقة الجماعية: أليست الايديولوجيا المسيطرة في المجتمع هي نفسها أيديولوجيا الطبقة المسيطرة، وهي هنا تلك التي تحتمي بمعطف الدين الرسمي/اسلامي أو مسيحي كان، حيث تُسخَّر الايديولوجيا بصفتها المسيطرة لاستخراج الفائض. ورغم أن نضال الطبقة/الفئة المستغَلة قد لايهدف أو يصل إلى القضاء التام على الاستغلال - كما في القرامطة هنا - بل ابقائه في الحدود المعقولة لاعادة انتاج القوى الانتاجية، فإن ذلك لايشكل قاعدة قابلة للاستثناء أو التجاوز. إن تاريخ الصراع

الطبقي والطفرات التاريخية تجسّد ذلك السعي المبكر للقضاء التام على الاستغلال: أليست السبارتاكوسية والبروتستانتية والحركات الشيعية الاشتراكية معارضة للايديولوجيا الرسمية المسيطرة التي تبرر انتزاع الفائض، أليست تجليات للصراع الطبقي هادفة إلى اعادة خلق أو تشكيل ايديولوجي للايديولوجيا الرسمية المسيطرة؟.

٦ ـ القرامطة بين وهم الثورة والدولة الاشتراكية:

يمتد القسم الثاني من الكتاب (ص٨١ ـ ١٦٥) إلى فصول ثلاثة، حيث يتحدث هذا القسم عن المعارضة العباسية كنتيجة لاستبدادية ومركزية دولة الخلافة. يأتي الفصل الأول ليتحدث كيف تنعكس الاستبدادية والمركزية لدولة الخلافة العباسية في ظهور الحركات المعارضة، التي تمثل شكلاً جديداً، لكنّه بديلاً عن دولة الخلافة من حركة بابك الخرمي /ثورة الزط/ ثورة الزنج، إلى حركة القرامطة الثورية. يدرس هذا القسم هذه الحركات بين كونها مشروعاً ايديولوجياً هادفاً للبلورة في معادل تاريخي اقتصادي واجتماعي. ينصب هذا القسم في مجمله على تحليل ودراسة أسباب وواقع الدولة القرمطية من الدخول في الدعوة إلى الهرم التنظيمي وشكل الحكم ثم القوى الاجتماعية والانتاجية لدولة المعارضة القرمطية ودراسة الزراعة والحرفة والتجارة والنقد والتسليف والتطرق إلى موارد الخزينة (رسوم، ضرائب وغنائم) ثم يتعرضان لدراسة علاقات الانتاج (الملكية والتوزيع) وموقع كل من القادة /الفلاحون /الحرفيون /العبيد والمرأة كقوى اجتماعية في دولة القرامطة. حيث يظهر هدف المعارضة التي قامت على الأرضية الفكرية لدولة الخلافة العباسية نفسها: انها لم تستطع التخلص من الذهنية الطوباوية وبالتالي انها كانت تهدف إلى ازالة دولة الخلافة أكثر من تشييد ذلك المجتمع العربي الاسلامي الحر (ص٨). لعل

هذه النظرة للحركات المعارضة تتفق مع مثيلتها اليوم الأصولية، حيث يتجلى مأزقها أو تأزّمها في بقائها رهينة ذهنية المجتمع التقليدي وعدم قدرتها على انتاج معادل تاريخي (موضوعي) اقتصادي واجتماعي.

في التنظير عن الثورة (القرامطة كثورة)، يعرف الباحثان الثورة بأنها قفزة زمنية بعيدة جداً للامام تتجاوز واقعها بشكل جذري... ثم يتابعان، بأن هذه الحركات والثورات تشكل إذاً مقدمة موضوعية لما سيتلوها من ثورات وحركات أخرى لتشكل حدثاً تاريخياً، قائم من جهة على كونه مخرجاً للتناقضات والتأزمات ومادة موضوعية للحدث التاريخي المقبل (ص٩٢). وحتى لانتساءل عن ماهية هذه الثورات المبكرة جداً في التاريخ، يعرف الباحثان القرامطة بأنها ثورة فكرية فيما يتعلق بالجانب المعرفي النظري، وأيضاً ثورة اجتماعية فيما يتعلق ببرنامجها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والتنظيمي (ص٩٤). ولكن يبدو أنها ثورة من نوع خاص وفق زمنها: انها محاولة بدائية لاعادة «خلق» المجتمع المشاعي البدائي بشكل أرقى تاريخياً (ص٩٥). ولأننا لم نبق في اطار التنظير المجرد عن الثورة، بل التحرك ضمن تجليها حدثاً تاريخياً ملموساً فاننا مضطرون للتساؤل عن تعريف الثورة، وبالتالي هل القرامطة ثورة؟

في عام ١٧٨٩ عشية الاستيلاء على الباستيل، سأل لويس السادس عشر دوقه: هل هذا الذي يجري «فتنة»، أجابه الدوق ليانكور: كلا يا مولاي انها «ثورة». ان الذي يضفي عليها ماهية الثورة، أنها تنطلق من ضرورات التغيير الموضوعي وتعتمد على قدرية ومنطق العنف، ولم يخرج «ماركس» في البيان الشيوعي عن ذلك(*).

(*) هذا هو السبب الجوهري لسقوط «كومونة» باريس»، أي عدم فهم ضرورات التغيير والعنف ضد الدولة البرجوازية.

ولأنها ـ أي الثورة ـ تأتي من «تحت» بعكس الاصلاح، الذي يأتي من «فوق» فهي تملك القدرة على التغيير الجذري للعلاقات الاجتماعية والبنى السياسية على قاعدة طريقة انتاج جديدة(*).

ومما يقطع الشك باليقين، أن القرامطة ليست أكثر من حركة اجتماعية ـ لكنها غير عادية ـ، اتفق المؤلفان، أنه رغم التمايز الجوهري بين المجتمع القرمطي والمجتمع العباسي، إلاّ أنه لم يكن بوسع الأول أن يقوم ويتأسس وفق أسلوب جديد للانتاج يتعارض جوهرياً مع أسلوب الانتاج الاقطاعي العربي الشرقي الذي قام عليه المجتمع العباسي (ص١٣٨).

هذا يعني أن القرامطة تجسدت «كلحظة تاريخية» في الزمن العباسي الطويل، وبالتالي فشلت في خلق تشكيلتها الاجتماعية والاقتصادية الجديدة (ص١٣٨). مع ذلك، تبدو كثورة اجتماعية للمحرومين في المجتمع العباسي: مثلها في ذلك مثل الثورة الاشتراكية المجهضة ـ في بعض دول المنظومة الاشتراكية ـ في وسط المحيط الرأسمالي العالمي (ص١٤١) ورغم سهولة الاستنتاج بأن القرامطة ليست ثورة، حين لم تستطع خلق معادلها التاريخي المتجسد في تشكيلتها أو نظامها الاقتصادي والاجتماعي المستقل والمستقر، بل بقيت تجنح ولكن في نفس اطار نمط الانتاج الاقطاعي لدولة الخلافة العباسية، رغم أنها حاولت خلق أو اعادة تشكيل ايديولوجي لرؤية الدين/السلطة. مع ذلك يعود الباحثان ليوضحان الفرق بين القرامطة كثورة والثورة البرجوازية في أوروبا (القرن السابع عشر والثامن عشر) حيث كانت/الأخيرة قد أقامت تشكيلتها أو أسلوبها الانتاجي، حيث عاد وتوافق المستوى الايديولوجي/السياسي مع المستوى المادي.

(*) للمزيد حول مفهوم الثورة تاريخياً يمكن مراجعة: ألبير سوبول، في مجلة الطريق ١٩٨٩/٥.

وفي اطار ثورة اعادة البناء/البريسترويكا، يرى المؤلفان رغم تغيير الهياكل والقيادات وأشكال الحكم تبقى المحافظة على أرضية أسلوب الانتاج الاشتراكي نفسه (ص١٤١).

وإذا كان لايصح لنا مماثلة الثورة القرمطية بالثورة البرجوازية، لأنَّ الثانية، كانت قد خلقت معادلها التاريخي اقتصادياً واجتماعياً ثم انتصرت ايديولوجياً، في حين أن القرامطة تأتي في سياق جنوحها لتأسيس ثورتها الفكرية / دولتها على نفس أرضية دولة الخلافة العباسية، مما جعلها مجرد محاولة نمط انتاجي للتفرد والهيمنة في غير لحظته التاريخية المناسبة موضوعياً (فهي لو شكّلت مشاعة لكانت عودة بالتاريخ إلى الوراء، أمّا لو شكّلت شيوعية لكانت قفزاً فوق المراحل وسياق التطور التاريخي الموضوعي).

أما مقارنة القرامطة كثورة بثورة اعادة البناء / البريسترويكا... فيطرح مدى صدق هذه المقارنة ذلك السؤال وهو، هل تغيرت هياكل وأشكال الحكم وبقيت أرضية أسلوب الانتاج الاشتراكي فعلاً (الاتحاد السوفياتي)... ألم تستطع ثورة اعادة البناء تغيير أرضية أسلوب الانتاج... الا يتزايد الميل ويتضح لتأسيس نمط انتاج رأسمالي / أنماط مختلفة، في ظل التخصيص واقتصاد السوق وليبرالية الانفتاح على الغرب الرأسمالي وسيادة قانون القيمة على الصعيد العالمي... ثم إذا كان البعد العالمي / العام، قد لعب دوراً مسرعاً وهاماً لابتعاد ثورة البريسترويكا عن أرضية أسلوب الانتاج الاشتراكي، فان هذه المعادل كان غائباً لدى دولة القرامطة وثورتها.

يستدرك المؤلفان: ان التاريخ العالمي لايسمح بالغاء تشكيلة اجتماعية - اقتصادية معينة... إلاَّ بعد استنفاذ قواها الكامنة والفعلية (ص١٥٣)، تماماً، لأنَّ الغاء تشكيلة اقتصادية لايتم إلاَّ من قبل أخرى، وبالتحديد أكثر تطوراً (منطق

التطور الحلزوني) ولأن القرامطة لم تستطع فعل ذلك، حتى ولو حاولت خلق أسلوبها الانتاجي الخاص بها، فانه لن يكون أكثر تطوراً وفق منطق التطور التاريخي (من الأبسط إلى الأعقد)، حيث لم يكن المستوى المتخلف لتطور القوى المنتجة آنذاك ليسمح لتشكيلتها بأن تكون لارأسمالية ولااشتراكية. وبغض النظر عن اختلاف الخطاب الديني أو الفلسفي الذي أوحت به هذه الحركات، فليس هناك أدنى شك في أن كل منها قد حمل برنامجاً اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً متعدد الجوانب، إلاّ أن كلّ ذلك لم ينقلها إلى مصاف الثورة.

٧ ـ في النتائج والعبر:

في النهاية يتوصل الباحثان لدى دراستهما لديمقراطية الحركات الاجتماعية في التاريخ العربي الاسلامي بشكل عام وفي تاريخ الحركة القرمطية (الشورى، مجلس العقدانية) إلى استنتاجات أساسية ثلاث:

الأول: ان ديمقراطية القرامطة كانت تبرهن على عدم ضرورة الدولة الطبقية ص١١٧)، وهذا يترتب عليه برأينا تساؤل وهو هل الحكم وفق مبادىء «الشورى» وعبر «مجلس العقدانية» يصبغ على الديمقراطية في مجتمع طبقي أو دولة طبقية (ماقبل رأسمالي) مفهوماً آخر غير المرتبط بها، وفقاً لشكل الحكم أو السلطة، وهل يوجد ديمقراطية أخرى غير الشعبية (المجتمع الاشتراكي المتطور) تستطيع البرهنة على عدم الحاجة إلى الدولة الطبقية أو عدم ضرورتها، ثم أليست الديمقراطية مرتبطة بمستوى متطور للمجتمع المدني المعاصر، أكثر منه القديم.

الثاني: ان شكل الحكم الذي مارسته الحركة القرمطية برهن على امكانية تفادي الدولة بأجهزتها القمعية... بمعنى تحقق الادارة الذاتية للمجتمع المدني (١١٧).

ولكن، ألم نرَ سابقاً أنَّ دولة القرامطة تماثلت في الجوهر مع الدولة العباسية واختلفت فقط في الشكل على أرضية أسلوب الانتاج الاقطاعي، فهل يصح القول أن سلطة / دولة ما، تتأسس على نفس أرضية أسلوب الانتاج الاقطاعي، أكانت حاكمة أم معارضة، تستطيع الخروج عن كونها أمّا ارستقراطية اقطاعية (العصر العباسي الأول) أو بيرقراطية عسكرية (العصر العباسي الثاني)... أليست تلك دولة طبقية لها أدوات قمعها الخاصة لضمان مصالحها وبقائها في وجه أعدائها الطبقيين (المعارضة)... ثم هل توجد الادارة الذاتية للمجتمع خارج المشاعة البدائية (التعاون) أو الاشتراكية المتطورة (التعاون أيضاً).

.**الثالث**: ان الديمقراطية القرمطية رغم أنها كانت محكومة بعوامل انهيارها فقد كانت البديل التاريخي لأشكال ممارسة الحكم الاستبدادي الشرقي لدولة الخلافة العباسية (١١٧).

إنّ التمايز الذي قدمته القرامطة كحركة اجتماعية، يجيء عبر المستويات المنحرفة أو الجانحة سياسياً / ايديولوجياً، والمتمثلة عبر التناقض الثانوي على الصعيد البنيوي السياسي (اختلاف الرؤية الايديولوجية)، في حين أنها كانت تفتقر إلى القبض على ذلك التناقض الجوهري على المستوى البنيوي الاقتصادي والاجتماعي (الذي لم يحصل موضوعياً). ولأن القرامطة كانت: تعبيراً عن نزعة المقهورين، من عرب وغيرهم في استبدادية دولة الخلافة العباسية، إلى خلق نظام اجتماعي أكثر عدالة للانسان المقهور ومساواة واحتراماً (ص١٦٥). فان هذا النزوع الفردي / الاجتماعي، لم ينقطع يوماً في التاريخ حالماً ببديله التاريخي، المساواة والعدل والحرية بديلاً عن الظلم والقهر والاستعباد (أليس التاريخ تاريخ الصراع الطبقي). أما إنَّ تجسيد هذا النزوع في الواقع، فإنه يحتاج لتلك القانونية الصارمة موضوعياً، التي تجد تعبيرها الاجتماعي في التغيير والثورة.

إن كتاب «بنية الدولة الشرقية» وهو يبتعد عن السرد والانشاء التاريخي، مقترباً قليلاً من التجريد النظري، ومتنقلاً من نهج التحليل التاريخي إلى المعالجة البنيوية، يعدُّ عملاً متميزاً، رغم أنه الأول لمؤلفيه. إلاَّ أنَّ أحد المؤلفَين وهو الدكتور غسان ابراهيم، كان يعي منذ البدء - كدكتور في الاقتصاد - في أية أرض شائكة يضع قدميه، وماهي أدواته وسلاحه المعرفي لخوض ذلك.

* * *

الإنسان: تاريخ وحضارة

معتز نديم الحجل

منذ وجد الإنسان على سطح الأرض وهو في صراع مرير وقاسٍ مع الطبيعة المحيطة به، تارة محاولاً السيطرة على هذه الظواهر الطبيعية وأخرى في تفاعله مع هذه الظواهر والاستفادة مما تقدمه له السماء والأرض لتحسين وضعه في هذه الحياة، وهذا ما أدى فيما بعد إلى نشوء الحضارة.

* معتز نديم حجل: باحث من القطر العربي السوري، يهتم بالدراسات الانسانية، له عدد من الدراسات في الدوريات المحلية والعربية.

وتعرّف كلمة الحضارة بأنها نوع خاص من الحياة يوصف بالاستقرار، والإقامة الدائمة في أماكن تساعد شروطها على أن يعيش الإنسان فيها فترات زمنية طويلة حيث تقدم الأرض للإنسان المأكل والمسكن.

وعند النظر إلى المجتمعات الإنسانية الأولى قبل إنشاء الحضارة، نجد أن الإنسان تأثر بالمكان المحيط به تأثراً كبيراً وواضحاً، حتى ليمكننا القول بجبرية الطبيعة الجغرافية، حيث كان الإنسان يتعرض إلى ظروف طبيعية صعبة وقاسية، ولكن صراع الإنسان الدائم والدائب ضد هذه الجبرية الطبيعية الجغرافية جعله يتغلب عليها ويتكيّف معها، ويحاول تعديل شروطها ويسخرها لصالحه، والاستفادة من إمكانياتها في إنشاء الحضارة.

فإذاً: إن قصة أو تاريخ الحضارة هي في الواقع قصة صراع الإنسان ضد جبرية الطبيعة، أو تفاعله معها. فالحضارة إذاً هي وليدة الإنسان والطبيعة معاً.

والإنسان باعتباره باني الحضارة فهو مادة التاريخ الأولى والأساسية، وإن تاريخ البشرية يبدأ منذ ظهور الإنسان على سطح الأرض، أما عمر البشرية، فيقدره العلماء بعد المكتشفات الأثرية الحديثة بأكثر من مليون عام.

ومن المسلم به أن أول ما اتجه إليه الإنسان منذ بدايات وجوده على سطح الأرض، كان تأمين احتياجاته من المأكل والملبس والمسكن، فالبحث عن هذه المطالب الرئيسية لحياة الإنسان القديم كان أول نشاط رئيسي عرفه الإنسان، وعلى هذا المجهود الأول للإنسان بنيت أسس الحضارة، وعندما استطاع تجاوز هذه المرحلة من خلال تأمين غذائه وكسائه ومأواه، أخذ يتطلع إلى حياة أفضل وعيش أمثل.

ومنذ أن وجدت المجتمعات البشرية على سطح الأرض، وهي في تغيّر دائم ومستمر، وهذا التغير كان يحصل في سبيل بقاء هذه المجتمعات، وفي سبيل نموها وتطورها أيضاً، وهذا التغيّر الحضاري هو في واقع الحال تغيّر إنساني قبل كل شيء، إذ إن موضوعه كان الإنسان نفسه، ولأن الحضارة عندما تتبدل وتتغيّر إنما تعمل على تغيير الإنسان الذي يستعمل منجزاتها ويتفاعل معها، ومن الملاحظ أن التطور الحضاري، قد مر بثلاث مراحل هامة:

المرحلة الأولى: وهي المرحلة التي استطاع فيها الإنسان أن يكتشف مختلف أشكال الأدوات لاستخدامها في أعماله، بالإضافة الى اكتشاف النار، وكانت هذه المرحلة حسب رأي العلماء غنيّة بالإمكانات العظيمة التي نشأت مع الإنسان.

المرحلة الثانية: وهي المرحلة التي تطورت فيها الحضارة، محققة تقدماً ملموساً وسريعاً جداً عن المرحلة الأولى، وقد نشأت في هذه المرحلة النظم الاجتماعية والإقتصادية التي ظهرت في التاريخ الإنساني.

المرحلة الثالثة: وهي المرحلة التي تم فيها استئناس أو ترويض أو تطويع القوة، واختراع الأساليب العلمية، والتي بشرت بالسيطرة المتزايدة على كثير من نواحي الطبيعة، ومازالت البشرية في بداية هذه المرحلة.

وتقسم العصور حسب رأي العلماء الى قسمين:

أولاً– العصور ماقبل التاريخية، وتمتد منذ بداية وجود الإنسان على سطح الأرض وحتى اختراع الكتابة في نهايات الألف الرابع قبل الميلاد.

ثانياً– العصور التاريخية، وتبدأ منذ اختراع الكتابة، وهي مستمرة حتى وقتنا الحاضر والمستقبل.

العصور ماقبل التاريخية

يتفق معظم الباحثين على اعتبار أن العصور ماقبل التاريخية، تمتد منذ بدء وجود الإنسان على سطح الأرض، وحتى اختراع الكتابة، وقد تم تصنيف هذه العصور على أساس نوع المادة الرئيسية التي استخدمها الإنسان في صنيع الأدوات التي يحتاجها كأن تكون هذه المادة هي الحجر أو المعدن، وأحياناً صنّفت هذه العصور على أساس الطريقة التي تم اعتمادها في تصنيع هذه الأدوات.

ولاتوجد تواريخ ثابتة لهذه العصور، بل قام الباحثون بافتراض تواريخ تقريبية، فقسموا العصور ماقبل التاريخية إلى عصور تبدأ من الأقدم وهي[١]:

أولاً– العصور الحجرية[*]: في هذه العصور كانت المادة الوحيدة المستخدمة في صناعة الأدوات هي الحجارة، وتقسم هذه العصور **إلى ثلاثة هي:**

آ – العصر الحجري القديم (باليوليتيك) ويصعب تحديد بدايته، أما نهايته فتثبت بصورة تقريبية في حوالي (١٤٠٠٠) قبل الميلاد، ومن أهم ميزات هذا العصر استخدام الأدوات الحجرية المشظاة.

ب – العصر الحجري الوسيط (ميزولتيك): وهو مرحلة انتقال إلى العصر الحجري الحديث، ويبدأ هذا العصر في حوالي (١٤٠٠٠) قبل الميلاد وينتهي بحدود (٩٠٠٠) قبل الميلاد، يتصف هذا العصر باستخدام الأدوات الحجرية المصقولة.

---

(١) راجع: د. انطون مورتكات: تموز، ترجمة د. توفيق سليمان. د. علي أبو عساف: آثار الممالك القديمة في سورية، ص(٨– ٩) د. أحمد داوود: تاريخ سورية القديم، ص(٧٤).

(*): تم تحديد العصرين الحجريين القديم والوسيط بشكل تقريبي أما العصر الحجري الحديث، فتم تحديده بواسطة تحليل المادة (c14) (كربون ١٤) في الأجسام العضوية

ج – العصر الحجري الحديث (نيولتيك): وهو العصر الذي شهد معظم النظم الاقتصادية والاجتماعية في العالم القديم، ويبدأ بحوالي (٩٠٠٠) قبل الميلاد، وينتهي بحدود (٥٠٠٠) قبل الميلاد(••).

ثانياً– العصور الحجرية المعدنية: في هذه العصور تم اكتشاف المعادن ومن أهمها النحاس، إلا أن مادة الحجر بقيت مستخدمة في الأدوات التي صنّعها الإنسان، كما ظهرت أشكال أخرى من المواد صنعت من الحجر والمعدن معاً، أو من المعدن فقط وخاصة النحاس، وتتضمن هذه العصور، العصر الحجري النحاسي ويبدأ بحوالي (٥٠٠٠) قبل الميلاد، وينتهي بحدود (٣١٠٠) قبل الميلاد ويقسم إلى:

أ – العصر الحجري النحاسي الأول: يبدأ حوالي (٥٠٠٠) قبل الميلاد وينتهي بحدود (٤٥٠٠) قبل الميلاد.

ب – العصر الحجري النحاسي الثاني: يبدأ حوالي (٤٥٠٠) قبل الميلاد وينتهي بحدود (٤٠٠٠) قبل الميلاد.

ج – العصر الحجري النحاسي الأخير: يبدأ حوالي (٤٠٠٠) قبل الميلاد وينتهي بحدود (٣١٠٠) قبل الميلاد.

وسنأتي الآن على تفصيل وعرض أهم المنجزات الإنسانية في مختلف العصور التي سبق وذكرناها:

(••): إن تواريخ العصور الحجرية لايمكن اعتمادها بشكل عام عند دراسة حضارة جميع الشعوب، لأن هناك شعوباً تأخرت فترات زمنية عن التواريخ المحددة أعلاه، كما أن هناك شعوباً أخرى انتقلت من العصر الحجري القديم، الى العصر الحجري الحديث مباشرة، ودون المرور بالعصر الحجري الوسيط. لذلك يمكن اعتبار هذه التواريخ نموذجية، ويمكن اعتمادها عند دراسة حضارة بلاد النهرين وسورية والشعوب التي عاشت شرق المتوسط.

العصور الحجرية(*)

أولاً: العصور الحجرية القديمة (باليولتيك): لقد مر الإنسان في هذا العصر بتطور كبير وذلك في انتقاله من الحالة الوحشية التي كان يعيشها الى الحالة العاقلة وشهد هذا العصر أيضاً تطور استخدام الأدوات والمكتشفات وغيرها(**)...

«ونحن نعلم أن أقدم بقايا عظمية لايشك بأنها بشرية تعود إلى نحو اكثر من مليون من السنين، وهي من نوع (اوسترالو بيثيكوس) (AUSTRALO PETHICUS)، وفي عام (١٩٥٩)م وجدت بقايا من نفس النوع في سورية قرب بحيرة طبرية وترقى الى (٧٠٠) ألف عام قبل الميلاد، ثم ظهر الإنسان المسمى (هومو ايريكتوس) (HOMO ERECTUS) منذ (٥٠٠) ألف عام، وقد وجد هذا النوع في الجزائر عام (١٩٥٤)م، ويرقى لنحو (٣٦٠) ألف عام، ثم ظهر إنسان نياندرثال (NEANDERTHAL) منذ نحو (٧٥) ألف عام، ومنه نماذج في جميع أنحاء سورية، منها في كهف شاتيدار ويرقى الى (٦٥) ألف عام، وفي كهوف فلسطين، وأخيراً ظهر الإنسان العاقل هومو سابينس (HOMO SAPIENS) وانتشر في كل بقاع الأرض وأصبح النوع الوحيد منذ (٤٠) ألف عام»[1].

(*): يطلق تاريخياً على الدور الذي يأتي بعد العصر الحجري النحاسي، اسم عصر فجر التاريخ، لأنه في هذه الفترة اكتشفت الكتابة، التي اعتبرت بداية التاريخ، ومن المعلوم أن الكتابة التصويرية استخدمت في بدايات الألف الرابع قبل الميلاد، أما الكتابة المسمارية- المقطعية فقد استخدمت من قبل سكان بلاد مابين النهرين في حدود المنتصف الثاني للألف الرابع قبل الميلاد.

(**): أثبتت المكتشفات الاثرية الحديثة أن أقدم استيطان بشري في العالم وجدت اثاره في منطقة قرية (ست مرخو) إلى الشمال من مدينة اللاذقية على الساحل السوري حيث وجدت بقايا أدوات استخدمها إنسان تلك الحقبة.

(١) د. وديع بشور: سورية من المدينة الدولة إلى الدولة الموحدة -مجلة فكر- عدد (٦٤)- (١٩٨٥)م.

وليس لدينا أي شك في أن الإنسان الأول، الذي صنع من حجر الصوان أشكال مختلفة من الأدوات والآلات، هو واضع اللبنة الأولى وحجر الأساس في صرح الحضارة.

ومن الثابت لنا أيضاً أن العصر الحجري القديم قد دام أكثر من مليون عام، آخرها في حدود (١٤٠٠٠) قبل الميلاد، ويشمل هذا العصر (٩٩٪) من حياة الإنسان على سطح الأرض.

وقد وجدت آثار هذا العصر في الكهوف والمغاور والمدرجات النهرية، كما توصل إنسان هذا العصر إلى اكتشاف النار، وقد ساعده هذا الإكتشاف في إبعاد الحيوانات المفترسة عنه، ولكن أهم مآثر هذا الإكتشاف كان الحفاظ على النوع البشري من الفناء، واستمراره في هذه الحياة، حين تعرضه للمراحل الجليدية التي مرت بها الأرض في هذا العصر، وقد استطاع العلماء تحديد أربع دورات جليدية، مرت بها الأرض، غطت فيها الثلوج كافة انحاء سطح الأرض، وتفصل بين هذه الدورات الجليدية دورات دفيئة وهي:

«١- دورة جليد جينز، ولم يستطع العلماء تحديد بدايتها ،نهايتها.

٢- دورة جليد مندل (٤٣٠٠٠٠-٣٧٠٠٠٠) قبل الميلاد.

الدورة الدفيئة الأولى (٣٧٠٠٠٠-١٣٠٠٠٠) قبل الميلاد.

٣- دورة جليد جليدرس (١٣٠٠٠٠-١٠٠٠٠٠) قبل الميلاد.

الدورة الدفيئة الثانية (١٠٠٠٠٠-٤٠٠٠٠) قبل الميلاد.

٤- دورة جليد فورم (٤٠٠٠٠-١٤٠٠٠) قبل الميلاد.

الدورة الدفيئة الثالثة (١٤٠٠٠) قبل الميلاد ولاتزال مستمرة.

هذا مع العلم أن التحول من الدورات الجليدية إلى الدورات الدفيئة وبالعكس كان يتم بصورة بطيئة وتدريجية لاتكاد تلحظ[(١)].

وإنسان هذا العصر لم يكن يزاول الزراعة أو تربية الحيوان أو صناعة كالفخار مثلاً، وكان يقتصر عمله على الصيد وجمع مايجده من القوت وذلك لتأمين غذاءه، أما الأدوات التي استخدمها إنسان هذا العصر فكانت تدل أشكالها على تفكير الإنسان الأولي في محاولته ضمان نجاحه في عملية الصيد، والكثير من هذه الأدوات مصنوع من حجارة الصوان وهي مختلفة الأشكال في صناعتها، مما يفي بأغراض الصيد، وأدوات أخرى كانت أشكالها تدل على استخدامها في عملية تهيئة واستخراج جذور النبات من الأرض.

وكانت الأوعية المستخدمة مصنوعة من الحجر، ومن العظام، والخشب أيضاً، أما الأكواخ التي عاش فيها إنسان هذا العصر فكانت من فروع الشجر، أو من الجلود، أو محفورة في التربة الناعمة ويصنع سقفها من الجلود والحشائش، أو كان الناس يأوون الى الكهوف بعد إخراج مافيها، وأقدم منزل معروف هو كهف تشوكويتين قرب بكين حيث كان يعيش إنسان الصين منذ نصف مليون عام، وتم العثور في هذا الكهف على آثار استخدام للنار وأدوات حجرية، فقدت شكلها الأصلي مع مرور الزمن.

وفي هذا العصر توصل الإنسان إلى صنع الثياب من جلود الحيوانات نظراً لإكتشاف مكاشط حجرية لإعداد الجلود، وإبراً حجرية للخياطة. وقد اصطلح العلماء على تقسيم العصر الحجري إلى دورين هما:

أ – العصر الحجري القديم الأدنى: ويمتد هذا العصر منذ بداية وجود الإنسان على سطح الأرض وحتى الألف الأربعين قبل الميلاد، وقد قسم هذا

(١) د. أحمد داوود –تاريخ سورية القديم– صفحة (٧٤).

العصر إلى أربع فترات زمنية متتالية لم يتم تعيين بدايتها ونهايتها، وقد سادت في كل فترة من هذه الفترات ثقافة صناعية معينة تتميز عن التي تليها أو التي قبلها، وقد سمت هذه الثقافات تبعاً للمناطق التي اكتشفت فيها في فرنسا، حيث وجدت الأدوات النموذجية لكل فترة حسب شكلها وطريقة صنعها وهذه الثقافات هي:

- الثقافة السابقة للعهد الشيلي.
- الثقافة الشيلية.
- الثقافة الأشولية.
- الثقافة الموستيرية: حين ظهر الإنسان من نوع نياندرتال(*).

وكانت الأدوات المصنوعة في الثقافات الصناعية الثلاث الأولى أي ماقبل الشيلية والشيلية والأشولية، مؤلفة من الأدوات المعروفة بـ(الملكم) وهي كتلة من قلب حجر الصوان، ثم اعطاها أشكالاً متعددة، أما في الثقافة الموستيرية فكانت تستخدم الأدوات المسنونة المؤلفة من صفيحة من الصوان أو الحجر، ويختلف الملكم عن المسنونة بأن الأول مصنوع من قلب الصوان أما المسنونة فمصنوعة من صفيحة من الصوان، أما العظام فكانت تستخدم كسندان، ويعتقد أن النوع النياندرتالي هو صانع الأدوات في الثقافة الموستيرية، وربما في الثقافتين الشيلية والأشمولية أيضاً.

لقد كان إنسان العصر الحجري القديم الأدنى يعيش بلا مأوى ولالباس وفي هذا العصر بدأ الإنسان باستعمال أدوات العمل رغم أن تلك الأدوات كانت

(*) هذا لايعني أن هذه الثقافات لم توجد إلا في فرنسا، بل أن المكتشفات الأثرية أثبتت وجود هذه الثقافات في مناطق عديدة على سطح الأرض، ولكنها اكتشفت من قبل العلماء في فرنسا أولاً، لذلك أخذت اسماءها من أسماء الأماكن في فرنسا.

بدائية جداً، وقد كان الإنسان يحصل على قوته عن طريق جمع المأكولات الجاهزة في الطبيعة من ثمار ،خضراوات وغير ذلك، وعلى صيد الحيوانات المتنوعة.

وفي هذا العصر عرف الإنسان كيف يحصل على النار بطرق اصطناعية متعددة (عن طريق احتكاك الأخشاب، أو ضرب حجارة الصوان بعضها ببعض)، وكيف يحافظ على اشتعالها، وباستعمال النار حمى الإنسان نفسه من البرودة والحيوانات المفترسة، كما حصل على المأكولات المطبوخة، وهكذا كان اكتشاف النار أول إنتصار للإنسان على الطبيعة، وحدثاً هاماً دفع بعجلة التطور الحضاري شوطاً بعيداً إلى الأمام، ففي نهاية العصر الحجري القديم الأدنى عندما تغطى سطح الأرض مرة أخرى بالجليد (الدورة الجليدية الثالثة: دورة جليد جليدرس: ١٣٠٠٠٠ – ١٠٠٠٠٠ قبل الميلاد) مات الكثير من الحيوانات التي لم تستطع تحمل ذلك التبدل الكبير في المناخ أما الإنسان فقد استطاع التكيف مع الظروف المناخية، باستخدامه النار في التدفئة وبتغيير مسكنه وملجئه أيضاً، بانتقاله إلى الكهوف والمغاور، وفي هذا العصر بدأ الإنسان بتشييد الأكواخ، وباستعمال جلود الحيوانات لباساً له.

وبما أن الإنسان كان ضعيفاً أمام قوى الطبيعة، اضطر أن يعيش مع غيره في مجموعة تتعاون على العمل والدفاع المشترك، وهكذا تشكلت أولى المجموعات البشرية التي أطلق عليها اسم القطيع البشري، وهذه القطعان البشرية، التي عاشت في فترة زمنية واحدة كانت ظروفها الحياتية متشابهة، ونستدل على ذلك من تشابه أشكال الأدوات الحجرية المستخدمة، والتي اكتشفت في أماكن مختلفة، والاختلاف بينها كان في المادة التي صُنعت منها تلك الأدوات فقط، فإنسان ذلك العصر، الذي توافرت في مناطق وجوده حجارة

الصوان، صنع أدواته من هذه الحجارة، أما الإنسان الذي توافرت في مناطقه أنواع أخرى من الحجارة، فقد صنع أدواته من تلك الحجارة، أي أن الإنسان صنع أدواته بحسب ماتوفر من أنواع من الحجارة، في أماكن تواجده.

ب - العصر الحجري القديم الأعلى: ويمتد مابين الألف الأربعين، والألف الرابعة عشرة قبل الميلاد، وقد قسم إلى ثلاث فترات زمنية متتالية، وقد سادته الثقافات الصناعية التالية:

- الثقافة الاورينياسية.
- الثقافة السولتيرية.
- الثقافة المجدلية.

فبالنسبة لأدوات العصر الحجري القديم الأعلى، طرأ عليها تطور وتنوع عن أدوات العصر الحجري القديم الأدنى، وقد كانت تلك الأدوات تصنع من الحجر والخشب والعظم والعاج ومنها: الصاقلات والهاونات والفؤوس والكاشطات والمثاقب والمدى والأزاميل وحراب الصيد والمشابك وغير ذلك، ففي العصر الاورينياسي نرى نحت الحجر قد بلغ درجة عالية من الدقة بالنسة لذلك العصر، وقد بلغت رقة السنونة رقة ورقة الصفصاف، أما في العصر المجدلي فظهر السهم ذو الرأس الحاد والمجنح وقد استخدمه الانسان في الصيد البري والبحري، وظهر أيضاً الفأس والعصا التي يحملها سيد القوم، كذلك ظهر الفانوس لإنارة الكهوف المظلمة، وفي هذا العصر أيضاً استعمل الإنسان الإبر المصنوعة من العظم للحياكة والخيوط من أوتار عضلات الحيوان، ووجود الإبر والخيوط وأدوات الجلود، دلالة على صنع الملابس الجلدية، كما استعمل إنسان هذا العصر مواد الصباغة.

وفي العصر الحجري القديم الأعلى ظهر إنسان حديث أرقى مرتبة في التكوين الجسمي والذكاء من إنسان نياندرتال السابق، كما تشكلت العروق والأجناس البشرية، هذه العروق والأجناس البشرية يختلف أحدها عن الآخر من حيث الشكل الخارجي فقط، أما من حيث القدرة العقلية فلا اختلاف بينها.

كذلك جرى في العصر الحجري القديم الأعلى تطور اجتماعي ملموس، فقد حلت العشيرة محل القطيع البشري، ففي البداية تشكلت عشيرة المرأة الأم، وساد هذا النظام عدة آلاف من السنين واستمر حتى بداية العصر الحجري الحديث، وإن اكتشاف الكثير من تماثيل النساء التي تعود إلى هذا العصر دليل واضح على أن العشيرة في ذلك الوقت كانت تتبع للمرأة الأم، وكان يجتمع حول الأم الأبناء والأحفاد، كما كانت المرأة تقوم بدور هام داخل العشيرة فهي تهتم بالمسكن والأولاد وحفظ المأكولات وتحضيرها وتأمين اللباس وغير ذلك من الأمور.

إن التحول من مرحلة القطيع البشري إلى مرحلة العشيرة، كان نتيجة لتطور قوى الانتاج، وتبدل علاقات الإنتاج، وكذلك لتطور وتنظم العلاقات الاجتماعية والجنسية، فبعد أن كانت العلاقات الجنسية تتم بين رجال نساء القطيع البشري الواحد، فقد أصبح ذلك فيما بعد ممنوعاً، وأخذ رجال القطيع الواحد يقيمون علاقات مع نساء قطيع آخر، ونستطيع أن نحدد الملامح العامة لحياة العشيرة على النحو التالي:

كان لكل عشيرة أرض خاصة بها، ملكيتها عامة لجميع أفراد العشيرة، وكان العمل في هذه الأرض يتم بشكل جماعي، كذلك تسود الملكية العامة لوسائل الانتاج ولجميع المنتوجات المادية، وللعشيرة عقيدة دينية واحدة، وتسود بين أفراد العشيرة العلاقات الديمقراطية في حياتهم الاجتماعية.

ثانياً- العصر الحجري الوسيط (ميزولتيك)(*): بانتهاء العصر الجليدي الرابع الذي اسميناه بدورة جليد فورم (٤٠٠٠٠- ١٤٠٠٠) قبل الميلاد، ينتهي العصر الحجري القديم، أطول عصر في تاريخ البشرية ويبتدىء العصر الحجري الوسيط الذي يمتد بين الألف الرابعة عشرة والألف التاسعة قبل الميلاد، ويمثل هذا العصر انتقال بين العصر الحجري القديم والعصر الحجري الحديث. وقسم هذا العصر الى فترات زمنية متتالية ثلاث سادت الثقافات التالية:

- الثقافة الأزيلية (فرنسا).
- الثقافة القعضية (تونس).
- الثقافة النطوفية (فلسطين).

فمن عصر الثقافة الازيلية اكتشفت بكثرة الأدوات والحلي الحجرية التي صاغها الناس في ذلك العصر، أما في افريقية الشمالية حيث سادت الثقافة القعضية، نرى أن هذه الثقافة كانت تختلف عن المراحل الأخرى من الناحية الاجتماعية، إذ كانت أكثر تقدماً، أما الثقافة النطوفية فتمثلت بنصال مطروقة ومصنوعة بشكل جيد.

ومن مظاهر العصر الحجري الوسيط اختفاء الحيوانات الكبيرة كفيل الماموث بسبب الصيد المستمر وتبدل المناخ، وقد ظهرت محل الحيوانات السابقة حيوانات صغيرة كالغزلان والدببة والخنازير وغيرها من الحيوانات التي عاشت في الغابات، بعد انحسار الجليد، وكانت الحيوانات الصغيرة أسرع من

(*) إن بعض الحضارات لم يبتدىء عندها العصر الحجري الوسيط، إلا بعد فترة زمنية طويلة عن التاريخ، الذي حدده العلماء لبداية هذا العصر، أي هناك حضارات سبقت حضارات أخرى في الدخول الى العصر الحجري الوسيط.

الحيوانات الكبيرة السابقة لذلك كان لابد من تبدل طرق الصيد ووسائله وهكذا ظهرت الأقواس والسهام التي استخدمت في صيد الحيوانات الصغيرة السريعة.

لكن ظروف الصيد الجديدة بأدواتها وأساليبها الجديدة دفعت بإنسان العصر الحجري الوسيط إلى التنقل في مجموعات صغيرة من مكان إلى آخر سعياً وراء الطرائد، وهكذا اضطر الإنسان أن يترك الكهوف والبيوت الدائمة وأن يبني الأكواخ، وقد كان تشييد تلك الأكواخ سهلاً وملائماً لحياة الصياد المتنقل، كما كان مكانها في الغابات وعلى سواحل البحار وضفاف الأنهار، حيث تكثر الحيوانات والأسماك.

كذلك يطلق على حضارة العصر الحجري الوسيط اسم الحضارة الميكروليتية أي حضارة الحجارة الصغيرة (ميكرو- ليتوس) إذ أن أدوات ذلك العصر كانت تصنع من الحجارة الصغيرة المتطورة الصنع.

أما من حيث العلاقات الاجتماعية فقد استمرت العلاقات التي كانت قائمة في العصر الحجري القديم الأعلى مثل عشيرة المرأة الأم وسيادتها.

ثالثاً- العصر الحجري الحديث (نيولتيك): يمتد هذا العصر بين الألف التاسعة والألف الخامسة قبل الميلاد، وقد تميزت حضارة هذا العصر بأربعة مظاهر جديدة هامة في حياة الإنسان وهي:

أ - تأنيس الحيوانات: وقد تطورت هذه الظاهرة عن عملية الصيد، فقد لاحظ الصيادون أنه من الممكن الاحتفاظ ببعض الحيوانات التي تم اصطيادها، لمدة طويلة داخل الأسوار والحظائر المصنوعة خصيصاً لهذه الغاية، فتتوالد وتتكاثر مع الزمن، مما يزيد من اعدادها، وتتيح للإنسان الإستفادة من منتوجاتها، كما أنها تصبح أليفة لاتخاف الإنسان ولاتهرب منه،

ولاتخيفه أيضاً، وقد بنى الإنسان حظائره من الخشب والأوتاد وجمع حيواناته داخلها، وأصبح الإنسان يستفيد من الحيوانات ليس من لحمها فقط، وإنما من صوفها وجلدها وعظامها وحليبها أيضاً، وأولى الحيوانات التي أصبحت أليفة يربيها الإنسان هي: الكلاب والخنازير والماعز والأغنام، ثم الأبقار والحمير والخيول فيما بعد.

ب — الزراعة: لقد نشأت الزراعة في ذلك العصر وتطورت عن عملية جمع القوت والمأكولات والثمار الجاهزة في الطبيعة، فالإنسان أخذ يلاحظ أن الحبوب التي تقع منه في الأرض، لحظة جمعها جاهزة من الطبيعة، تنبت من جديد، ومع الزمن تعلم الإنسان أن يزرع الحبوب، ومن مراقبته للظواهر الطبيعية المحيطة اكتشف أن عملية إنبات الحبوب كانت بحاجة للمياه لكي تتم فنشأت بذلك الزراعة البدائية، وكانت أهم المناطق الزراعية حول الأنهار الكبرى كنهري دجلة والفرات في سورية وبلاد مابين النهرين، والنيل في مصر، والغانج في بلاد الهند، وهوانغ هو في الصين وغيرها...

أما بالنسبة للأدوات الزراعية فقد كانت في أول الأمر بدائية ولكن مع الزمن تطورت هذه الأدوات، فعصا الحفر تطورت إلى المعزقة ذات الرأس الحجري القاطع، وقد انتشر استخدام المعزقة بشكل واسع حتى إنه يطلق على زراعة العصر الحجري الحديث، اسم الزراعة المعزقية، أما المناجل فقد كانت مكونة من مقبض عظمي مشقق فيه قطع صغيرة من الصوان كالأسنان، وقد وجدت مثل هذه المناجل في أقدم المستعمرات في تل حسونة وتل حلف شمال بلاد النهرين وفي المستعمرات الزراعية الكثيرة في وادي الفرات ولعلها تعود

الى (٥٠٠٠) عام قبل الميلاد، واتسع انتشار هذه المناجل حتى وصل الى شواطىء اوروبة وبحر البلطيق وبحر الشمال حوالي (٢٥٠٠) قبل الميلاد(*).

لقد مارس إنسان العصر الحجري الحديث الزراعة، وتربية الحيوانات جنباً الى جنب، ولم تعد حياته قائمة بصورة رئيسية على الصيد وجمع المأكولات، كما أنه لم يعد دائم الترحال بحثاً عن غذائه الحيواني والنباتي بل استقر في أرض يزرعها ويربي الحيوانات فيها، ولكن هذا لايعني أن ذلك الإنسان قد ترك الصيد وجمع القوت دفعة واحدة، بل في الواقع مر بمرحلة انتقالية، ظل فيها الرجال يمارسون الصيد، بينما تمارس النساء الزراعة المعزقية، لأنها أسهل عليهم من عملية الصيد المضنية، وهكذا كانت الزراعة في أول الأمر من عمل النساء، ولكن عندما تطورت الأدوات الزراعية، وحلَّ المحراث الثقيل الذي تجره الحيوانات محل المعزقة أصبح الرجل هو الذي يمارس عملية الزراعة لأن استعمال المحراث وشده إلى حيوانات تجره تطلب جهد قوة عضلية كبيرة وهذه القوة متوافرة لدى الرجل أكثر من المرأة.

ج – صناعة الخزف: وتعتبر من أعظم الصناعات التي عرفها الإنسان القديم، والتي أثمرت عن ظهور الفخار، الذي صنع منه الإنسان مايحتاجه من أواني، إما عادية الشكل أو مزخرفة وجميلة، وكانت هذه الصناعة تتم بشي الطين في النار أو تحت أشعة الشمس ومن ثم يتم صنع الأواني الفخارية، وقد اتصف الفخار بالصلابة وعدم تحلله بالمياه، وقد صنّع الإنسان القديم من مادة الفخار الأواني لاستخدامها في طهي المأكولات أو حفظ السوائل والحبوب وغيرها..

(*) إن الاكتشافات الأثرية أثبتت أن الاستقرار الزراعي، قد بدأ في شمال سورية وبلاد النهرين في الألف العاشرة قبل الميلاد تقريباً، وهذا دليل على أن سكان هذه المنطقة قد سبقوا غيرهم في الزراعة، وأن العصر الحجري الحديث قد بدأ عندهم قبل فترة زمنية طويلة تجاوزت عدة آلاف من السنين عن التواريخ التي حددها العلماء لبداية هذا العصر.

د- ومن الصناعات الجديدة أيضاً في العصر الحجري الحديث غزل الصوف والألياف ونسج أو حياكة الألبسة والأحزمة والأحذية والسلال والحصائر والحبال والشباك وغيرها، كما تطورت صناعة الخشب، فتحسنت الأبنية والمساكن المصنوعة من الأخشاب والطين، كما تحسنت وسائل النقل المائية كالزوارق والقوارب، واخترعت العجلات والبكرة والبكرة الرافعة والمفصلة.

ومن المظاهر الأخرى في العصر الحجري الحديث، كانت التحولات الاجتماعية والاقتصادية، وذلك بحسب التطور الذي طرأ مع مرور الزمن، ومع المكتشفات الجديدة والعلاقات بين البشر.

فمن التحولات الاجتماعية الجديدة نجد أن المجتمع تحول من مجتمع تسوده المرأة إلى مجتمع يسوده الرجل، فبعد أن كانت المرأة، صاحبة المكانة الأولى داخل الأسرة، باعتبار أنها كانت تقوم بالأعمال المنزلية المتعددة، والأعمال الزراعية أيضاً، أصبح الرجل هو صاحب هذه المكانة، بعد دخول المحراث الثقيل عصر الزراعة.

ومن التحولات الاقتصادية نجد أن عملية الزراعة وتربية الحيوانات، أدت إلى عملية التبادل التجاري، التي نتجت عن تبادل الفائض بين المحاصيل الزراعية من جهة وبين الحيوانات ومنتوجاتها من جهة أخرى، عن طريق المقايضة، ونتيجة للاستفادة من الفائض أصبح أسرى الحرب يحولون إلى عبيد، يستفاد من جهودهم في زيادة الإنتاج، بعد أن كانوا يقتلون في مرحلة الصيد، إذ كان لافائدة من استخدامهم.

وفي العصر الحجري الحديث ساد النظام القبلي، وترسخت العلاقات القبلية، فقد أخذت العشائر تنقسم الى عدة بطون، ويشكل كل بطن منها عشيرة جديدة، ومن أسباب هذا الانقسام، ازدياد عدد أفراد العشيرة، بشكل لم تعد

الأراضي المخصصة لانتاجها تكفي لإعالة أفرادها، وكانت البطون المنفصلة عن العشيرة تحتل أرضاً جديدة وتعيش فيها، لكنها ظلت على صلة مع العشيرة الأم وحافظت على لغتها وعاداتها، وقد كانت البطون والعشائر التي كانت تربط بينها قرابة الدم تشكل قبيلة كبيرة واحدة.

- العصور الحجرية المعدنية (العصر الحجري النحاسي: بوليتيك): ويمتد هذا العصر من الألف الخامسة قبل الميلاد، وحتى الألف الثالثة قبل الميلاد، ومن أهم ميزات هذا العصر كان اكتشاف المعادن وأهمها النحاس أول المعادن المكتشفة، وقد استطاع الإنسان بواسطة طرق النحاس (أي عملية تصنيعه بواسطة الطرق) أن يحصل على بعض الأدوات، ولكن هذا لايعني أن النحاس قد أصبح المادة الأساسية في صناعة الأدوات، بل ظلت الأدوات الحجرية تستعمل بصورة رئيسية، ومع مرور الزمن تطور تصنيع النحاس، وتعلم الإنسان صهر خاماته في حرارة عالية، ويسكبها في قوالب خاصة ليصنع منها الأدوات الخفيفة، باعتبار أن النحاس من المعادن اللينة، لايصلح لصنع الأدوت الثقيلة.

وقد وجدت أقدم الحضارات التي عثر فيها على النحاس في سورية ومابين النهرين وفي مصر، ولم يظهر النحاس في اوروبة قبل عام (٢٠٠٠) قبل الميلاد. واستمرت المظاهر الاجتماعية والاقتصادية التي كانت سائدة في العصر الحجري الحديث، مع ظهور بوادر الملكية الخاصة، واستمرار سيطرة عشيرة الأب، والعلاقات الاجتماعية الأخرى.

العصور التاريخية

حدد العلماء لبداية هذه العصور التاريخ الذي تم فيه اختراع الكتابة أي في نهايات الألف الرابع قبل الميلاد، حوالي (٣٢٠٠) ق.م، ولاتزال هذه العصور مستمرة حتى الآن.

وقد شهدت هذه العصور المزيد من التبدلات الاجتماعية والاقتصادية والمكتشفات الحضارية، واصبح بالامكان بعد اختراع الكتابة تدوين كافة المنجزات والنشاطات الانسانية السابقة والآنية واللاحقة لنقلها إلى الأجيال القادمة.

فمن المنجزات الاقتصادية كان اكتشاف معدني البرونز والحديد، لقد تطلبت الظروف والتبدلات الاقتصادية والعسكرية اكتشاف معدن أقوى من النحاس لاستخدامه أيام السلم والحرب، فاهتدى الإنسان الى اكتشاف معدن البرونز حوالي (٣١٠٠) قبل الميلاد، والبرونز هو معدن خليط يتكون من النحاس مع نسبة معينة من القصدير، ويتم صهر هذا الخليط بدرجة حرارة تتراوح بين (٧٠٠- ١٠٠٠) مئوية(*).

أما عصر الحديد فتعود بدايته إلى الألف الثانية قبل الميلاد، عندما بدىء باستعمال معدن الحديد المكتشف حديثاً، عوضاً عن معدن البرونز في صناعة الآلات والأسلحة، وقد أدى انتشار استعمال معدن الحديد -هذا المعدن الصلب- في صناعة الأدوات الزراعية وغيرها إلى تطور كبير في كافة المجالات، وقد انتشر استخدام الحديد بشكل واسع منذ الألف الأولى قبل الميلاد، ولانزال نعيش في عصر الحديد. ومن المظاهر الأخرى في بداية العصور ألتاريخية، نشوء الملكية الخاصة للقطيع والأرض، وأدوات العمل، ومع الملكية الخاصة

(*) يعتقد بعض العلماء أن عبارتي عصر النحاس أو عصر البرونز، ليس لهما معنى محدد، لأن بعض الثقافات الإنسانية، عبرت مرحلتي النحاس والبرونز مباشرة من العصر الحجري الى عصر الحديد.

انقسم المجتمع إلى اغنياء، وفقراء وأحرار وعبيد، وهذا أدى الى ظهور الطبقات الاجتماعية، وانقسم المجتمع إلى ثلاث طبقات:

أ - طبقة ارستقراطية قبلية: استأثرت بالسلطة والثروة المادية، وبرز منها الزعماء والأمراء الذين تشكلت منهم المجالس الاستشارية، بالإضافة لملاك الأرض، وتمتلك هذه الطبقة الأراضي الواسعة وأدوات العمل والانتاج.

ب - طبقة الفلاحين والصُناع: وهي تملك القليل وتعيش عن طريق العمل في الأرض والصناعات المختلفة.

ج - طبقة العبيد: وهذه الطبقة لاتملك شيئاً، ولاحتى حريتها الشخصية، ويعمل هؤلاء العبيد لحساب أسيادهم، في سبيل الحصول على القليل من القوت فقط.

وهكذا أدت الملكية الخاصة للقطيع والأرض الى عدم المساواة وانتشار العبودية وظهور النظام الطبقي.

وفي هذا العصر أخذت العلاقات القبلية بالتفسخ والزوال لتحل محلها علاقات الجوار القائمة، على المصلحة المشتركة لكل مجموعة بشرية تقطن في أرض معينة، دون أن يربط بين أفرادها القرابة الدموية والقبلية.

وقد أرادت الطبقة الغنية والمسيطرة على المجتمع أن تحافظ على استغلالها للفلاحين والصناع، لذلك عملت على إنشاء مؤسسة جديدة لم تكن معروفة في عهد النظام القبلي السابق، تلك المؤسسة الجديدة هي مانسميها الدولة، وبنشوء الدول يبتدىء عصر جديد في تاريخ البشرية.

وظهرت في هذا العصر حضارات انسانية كبيرة تشكلت من اتحاد مدن الدول ومن هذه الحضارات:

١- حضارة سورية وبلاد مابين النهرين.

٢- حضارة مصر ووادي النيل.

٣- حضارة بلاد فارس.

٤- حضارة بلاد الهند ووادي السند.

٥- حضارة بلاد الأناضول (الحضارة الحثية).

٦- حضارة بلاد اليونان (الحضارة الاغريقية، الحضارة الهللينستية).

٧- الحضارة الرومانية.

٨- حضارة بلاد الصين.

ومع ظهور الثورة الصناعية في القرن السابع عشر بعد الميلاد، شهدت العصور التاريخية، تقدما ملموساً، سريعاً، ومطّرداً باستمرار، تمثل بدخول الآلة الحديثة والضخمة في الصناعة، واكتشاف الكهرباء التي ساهمت الى حد كبير في التطور العلمي الذي يسير الى الأمام كل يوم، بإنجازات جديدة كان آخرها غزو الفضاء.

ولكن مع الأسف، بدلاً من أن يستخدم هذا التقدم العلمي الهائل في إسعاد البشرية وتحسين حياتها، استخدمه الانسان في الحروب ليشبع حب السيطرة عنده.

ولكي لاتضيع هدراً كافة الانجازات البشرية، والتي عانى الانسان في سبيل تحقيقها على مدى مليون أو أكثر من الأعوام، لابد أن تتوقف آلات القتل وأدواته، من أجل تحقيق الحلم الإنساني القديم والجديد بأن واحد، في بناء الإنسانية الأخلاقية، إنسانية العيش بسلام، إنسانية الحب والأمل في مستقبل مشرق دائم.

* * *

الدراسات والبحوث

غياب المثل الجمالي
وتجربة الشعر الجديد في سورية

د. عبدالله عساف

- ١ -

الموقع التاريخي للشعر الجديد في سورية:

مرّ الشعر الحديث في سورية في أطوار زمنية مختلفة، وتطرق إلى أشكال فنية متباينة، وجسّد قيماً جمالية متمايزة - في ذلك - المرحلة الزّمنية التي تنتمي إليها، والمناخ الاجتماعي الذي أنتجها.

* د. عبدالله عسّاف: باحث وأديب من القطر العربي السوري، استاذ في كلية الآداب بجامعة حلب، له عدد من الدراسات.

ومن خلال قراءة مجملة لتاريخ الشعر الحديث في سورية يواجه الدّارس عدّة أشكال من الوعي الجمالي هي: الوعي الجمالي التقليدي، والرّومانسي والحداثي، وأخيراً الوعي الجمالي الجديد. وقد أنتجت أشكال الوعي المذكورة التيّارات الشعرية: التقليدي والرّومانسي والحداثي والجديد.

وقد جاء كلُّ تيّار ليعبّر عن الملامح الأساسية لكلّ مرحلة وُجد فيها فكريّاً، وفنيّاً، وجماليا، وذلك ضمن الأطر العامّة للوعي الجمالي الذي أنتجها.

وسنتناول – في هذا القسم المختزل نسبياً – أبرز الملامح التي انطوى عليها كلّ تيار، مع متابعة التطوّر الذي أصابها بغيةالوصول إلى تحديد للموقع التّاريخي للشعر الجديد في سورية.

أولاً – التيار التقليدي في الشّعر الحديث في سورية:

يبدو البحث عن صيغة مبلورة للمُثُل الجمالية للشعر التقليدي ذا أهمّية خاصّة لارتباطه بالنّظم الأساسية التي تحكم هذا الشعر من الدّاخل، ولأنه السّبيل إلى التعرّف عن قرب إلى القيم الجمالية التي جسّدها، وناضل من أجل تكريسها.

ويمكن تحديد ذلك من خلال الحديث عن محورين أساسيين هما: علاقة الذات بالموضوع، وعلاقة هذا الشّعر المباشرة بالتراث.

– لقد أخلّ الشّعر التقليدي بالعلاقة بين الذّات والموضوع: فغلّب الموضوعَ على الذات، وكان مَثَلُهُ الجمالي – ضمن هذا الإطار – الانسجام مع الذوق «الرسّمي»، واغفال الذات عمداً، أو قدر الإمكان. ولعلّ هذا الايمان هوالذي طبع الصّورة الفنيّة فيه بالتسجيل والتقرير والإخبار، وكان وراء عدم قدرتها على الانزياح، فهي ذات اتجاه واحدي، وتفتقد الغنى والتنوّع والادهاش.

إنّ الشعر التقليدي عبر إخلاله بالعلاقة بين الذّات والموضوع شعرٌ رؤية لارؤيا، وتغليبُه للرؤيا على الرؤيا جعله محكوماً لقسوة الحواس، وأفقده القدرة على التّعميم.

– وقد جاءت علاقة هذاالتيّار بالتّراث علاقةً مشوّهة، لأنها حدّتْ من آفاقه، وكانت السّبيلَ المباشر إلى عقمه الدّائم. فالإعجاب «بالنموذجات الأدبية القديمة» كان من أبرز المُثُل الجمالية لهذا التيّار، وهي مقياسه الثّابت لجمال النص أو لقبحه. ولعل محاولة الشعر التقليدي البحث – في اللغة – عمّا يجعله أقرب إلى «النموذج القديم» أي «عمود الشعر» كان وراء حذف الذات الابداعية بشكل يكاد يكون مطلقاً وقد انعكس كل ذلك على بنية الصورة الفنية التي يُعتبر تطورها وغناها وحيويتها من أبرز مقاييس تطور الشعر لقد بنيت الصّورة التقليدية – كما النموذج القديم – على التشبيه والاستعارة، أي على الثنائية التي حدّت من عطائها، وغناها، وحيويتها، واتسمت – للسبب المذكور – بالذهنية والموضوعية والتسجيلية، والتقريرية، والاخبار، والاستقلال عن السّياق.

ومن خلال تحديد المَثَلين الجماليين السّابقين يتبيّن لنا أنهماكانا وراء افتقار الشعر التقليدي إلى شيئين أساسيين هما من أبرز ميزات حضور النص الإبداعي: الإحساس وسقوطه في المألوف، ووقوعه في نمطيّة الثنائية الضحلة وقسوة التقرير والاخبار والمباشرة، ولعل كل ذلك يسوّغ سكونية هذا الشعر، ولاتاريخيته.

ثانياً – التيّار الرّومانسي في الشعر الحديث في سورية:

بدأ هذا التيار يؤسّس قيمَه الجمالية بدءاً من مقولة مطران «التجديد هو أن يقول الإنسان مافي نفسه»، ثم مالَ – بعد ذلك – إلى تحديد هذه المقولة وبلورتها من خلال قول شكري: «إنّ الشّعرَ وجدانٌ». وجاء مَثَلُهُ الجمالي

محمولاً على الذات. فالذات لديه تعلو على الرؤية والرؤيا، وتسجّل تفوقاً ظاهراً عليهما باعتبارهما مصدرَهما الوحيد. وكلّما اقترب الشّعرُ من الذّات كان جميلاً، ومقابلُ ذلك إذا اهتمَّ بغيرها رُفضَ لأنّه قبيح.

وإذا كان التيّارُ التقليدي يعتمد على مقولة «رؤية الذات من خلال الموضوع»، فإن التيار الرّومانسي يأخذُ حضورَه وفاعليته لدى أصحابه بالاعتماد على مقولة «رؤية الموضوع من خلال الذات»، وهذه المقولة توسس بدورها مثلما تسوّغ تماهي الرؤية والرّؤيا في الذات والوحدة العاطفية، وطغيان الجانب الغنائي، والإيحاء الذي يأخذ فاعليته التأثيرية عن طريق انتقاء الألفاظ، والتنامي العاطفي لاعن طريق البناء أو وحدة الصّورة الفنية الحيّة.

ومما ثبّت مسألة البحث عن «الذات» كمَثَل، وقيمة معاً في سورية طَرْحُ مفهومي «الحرية» و«الاستقلال» اللذين فرَضهما الصّراعُ القائم بين الحربين، والبحث عن مَخْرَجٍ من «المأزق» الراهن آنذاك.

وعلى الرغم من التطور الذي يسجّلُه هذا التيار كإعادة الاعتبار للذات الإبداعية والتجديد في المحتوى والتنوّع في الألفاظ وطبيعة التراكيب و«كَسْر» العمود، والخروج إلى الهواء، فإنه أخفق حين أسّس قيَمه الجمالية على المَثَل الجمالي المحمول حصراً على الذات، وتجاوَز – بذلك – الإحساس بالحياة من خلال تفاعلها بالذات، أي افتقد عناصر التّعميم، فظلت القيم الجمالية التي جسدها ذات طابع غنائي ولم تكن – على الأغلب – تتجاوز مبدعَها. وهذا يعني أنه أخلَّ مرّة أخرى بالعلاقة بين «الرؤية والرؤيا»، وبين «الذات والموضوع».

ثالثاً – التيار الحداثي في الشعر الحديث في سورية

«الاستقلال» يعني انتصاراً لبعض الفئات الاجتماعية، كما يعني «صعود» قيم جديدة، و«سقوط» قيم أخرى، ومرحلة «مابعد الاستقلال» مرحلة ممثلة

بالغنى مثلما هي مثقلة بالتناقض. لذا تعددت المُثُل الجمالية، وتنوّعت، وهذه - بالتالي - طرحت «قيماً جمالية» ذات غنى وتنوّع وتناقض ولانسجام تميزت من المراحل السابقة بوضوح «المُثُل الجمالية» وتبلورها في وعي أصحابها. وكل ذلك كان يجدُ داعمَه ضمن الأفق الاجتماعي والسياسي وعبرَ المناخ الثقافي العام.

فالقوميون العرب كانوا يجدون «مُثُلَهم الجمالية» في الوحدة العربية الكبرى متكئين - في ذلك - على الدّولة العربية القديمة، والماركسيون كانوا يجدونها في الاشتراكية العلمية، والقوميون السوريون وجدوا «سورية الكبرى» عبر «سورية القديمة» وعبر إنجازاتها في التّاريخ «الغابر» وعبر إعادة الاعتبار إلى الشخصيّة السورية، وإعادة بنائها من جديد مُثُلهم الجمالي. وكل من هؤلاء كان يوظّف «المادةَ الفنية» بما يخدمُ اتجاهه. فما يكون «قيمةً جميلة» في هذا الاتجاه قد يكون «قيمةً قبيحة» في الاتجاه الآخر وهكذا.

وقد جَسّدت تلك الاتجاهات «قيمها الجمالية» فنياً عبر مجموعة من التيارات. فنحن نجد في مرحلة «الخمسينيّات» مَنْ ظلَّ مستسلماً.. للنموذجات القديمة»، ونجدُ من تابعَ مسيرةَ «رؤية الموضوع من خلال الذات» ونجد من تجاوز كلَّ ذلك إلى البحث عن «لغة جديدة».

وربما لهذا السبب، أعني الغنى والتباين والتنوّع والتناقض كانَ «السباق الكبير» إلى البحث عن «صيغ جديدة» و«أشكال فنية متغايرة» وطرائق متطورة أو غير مألوفة في «الكتابة»، وطرح قيم جمالية ذات إيقاع مميّز.

وإنّنا نجدُ هذا التطوّرَ والتنوّع - في النص الحداثي - من خلال تحويل العلاقة بين «الرؤية والرؤيا» إلى مئة وثمانين درجة. هذه العلاقة التي كانت في التيار التقليدي تأخذ الرؤيةَ وتحذف الرؤيا أصبحت الآن تأخذ «الرؤيا» وتجعلها هدفاً أو سبيلاً إلى الوصول إلى «المثل الجمالية». لذا كان - في هذا التيار

الحداثي – الانتفاخ الكبير على المؤثرات الثقافية الأجنبية، والتعامل «المؤدلج» سلفاً مع قضايا التراث والتاريخ والرّمز والأسطورة.

وقد انعكس كل ذلك على بنية الصّورة الفنية، فهي – ضمن الإطار العام – صورة «رؤيا» لاصورة «رؤية» تسود في طبيعة بنائها العلاقات الرمزية بشكل دائم، وتنبني على «الوحدة العضوية» وتتميّز بالتكثيف والجدّة «في بداياتها فقط»، والإيحاء المركّز، أي لقد انتقل الإيحاء من الكلمة المنتقاة إلى البناء وطبيعة تشكيل الحديث، وتُعتبر الأسطورة من أبرز أبعادها، ولأنها صورةُ «رؤيا» فهي تتميّز بتعدّد أبعادها، وتنوّع مآخذها، وهي – لذلك – تبحث بشكل دائم عن الجديد والمدهش حتى لو كان على حساب فنية النص وجماليته. لكنها – على الرغم من كل ماتقدّم –، ولأنها صورة «رؤيا» ويُعتبر الطابع الغيبي أحدَ أبرز جوانبها، فهي تؤكّد بشكل واضح «الموقف المعادي للواقع الاجتماعي» ولكل مايتعلّق به من مفاهيم مثل: المدينة والوطن والعالم والحضارة، ولأنها لاتثقُ بالواقع الاجتماعي، أي لأنها حذفت أحد أهمّ جوانب «الرؤية» من حسابها، ولم تدرك العلاقة الجدلية الفاعلة بين «الرؤية والرؤيا» ظلّت أسيرة «قيم جمالية» ومن ثمَّ.. قيم فنية» «مقولات ثابتة» فراحت تكرّر نفسها، ودخلت ضمن إطار مغلق أو «دائرة سميكة» لم تتجاوز فيما نعلمُ – أطرافها.

يتبين لنا – ممّا سبق – الأنظمة الداخلية التي حكمت – ضمن إطارها العام – العيارات الأساسية في الشعر الحديث في سورية: التقليدي والرومانسي والحداثي، كما يتبيّن مدى التطور الذي أصاب كل تيّار ومدى الإضافات التي قدّمها عبرتطوره، ويتبين أيضاً – وهذا هو المهم برأينا – الخلل الذي أصاب أنظمةَ تلك التيارات، وكان وراء عدم استمرارها أو على الأقل حضورها في المرحلة التالية لها.

وكل ذلك يساهم – بطبيعة الحال – بالتعرّف إلى الموقع التاريخي للشعر الجديد في سورية، كما يساهم أيضاً – من خلال التعرّف إلى مصادر الخلل فيه – برسم «الإطار العام الصحيح» الذي ينبغي أو يُفترض للشعر الجديد في سورية أن يسلكه حتى لايقع بما وقع فيه، وحتى يظل مالكاً لهيبة «الحضور» و«التواصل»، ولتكون لديه القدرةُ الصحيحة، غير الزائفة على «التجاوز والتخطي».

لذا، وبالاعتماد على ماتقدم – ينبغي على الشعر الجديد أن يصحّح مجموعةً من المسارات الخاطئة التي وقعت فيها التيارات السّابقة. وهو – على ضوء ذلك – يمكن أن يحقق معطيات مميّزة و«جديدة» حقاً، ويمكنه – ضمنَ هذا الإطار – أن يمارسَ الحضورَ المطلوب، وأن يحقق الخصوصية اللازمة، والفاعلية التي تسمح له بالاستمرار والعطاء.

– إنَّ تصحيح المسار الأول يتطلب تصحيح العلاقة بين «الرؤية والرؤيا» فالخطأ الذي وقعت فيه التيارات السابقة هو أنّ بعضها حذف «الرؤيا» من حسابه بشكل يكاد يكون نهائياً «التيار التقليدي» وبنى بعضها الآخر هذه «الرؤيا» على الذات «التيار الرومانسي» أو على «الماضي» قافزاً من فوق «الحاضر إلى المستقبل» «تيار الحداثة». ولتصحيح هذه العلاقة ينبغي البحث عن صيغة جديدة للتوازن تؤمن بالعلاقة الجدلية بينهما. إنّ الرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة، وهي – من خلال هذا التعريف – تتحرّك ضمن جانبين أساسيين: جانب موضوعي / الرؤية، وجانب تخييلي فني هو استشراف المستقبل، ويمكن القول: إنّ موقف الشاعر من الواقع، ومستوى وعيه إياه هو الذي يحدّد مستوى الرؤيا وقيمتّها. إنّ بناء الرؤيا يتطلب أساساً في الواقع، كما يتطلب أساساً ينجزها. وإذا ماتمَّ ذلك بالرؤيا

تصبح «وعياً ممكناً»، وتأخذ حضورَها لدى المتلقي، ومن ثَمَّ مشروعيَتها الاجتماعية، واستمرارها، بل هي - في هذه الحالة - تُسهم في تغيير الواقع، لأنها تطرح - من خلاله - الواقعَ البديل.

- ويتضمّن تصحيح المَسار الثاني تحقيق التعدّد ضمن وحدة «الرؤية والرؤيا»، وتجاوز نمطية الثنائية. لقد سيطرت على التيار التقليدي الثنائية الناتجة - على الصعيد الخارجي - من اعتماده على المقارنة الدائمة بين ماينتجه وبين «النموذجات القديمة»، ووقوعه - من ثم - تحت وطأة بناء الصورة الفنية على الثنائية التي ينتجها «التشبيه» و«الاستعارة» بشكل دائم، كما سيطرت على التيار الرومانسي ثنائية «الأنا» و«العالم». أما التيار الحداثي فهو يرتكز على مجموعة هائلة من الثنائيات التي تنبع من مصدر واحد هو الثنائية القائمة بين الماضي المزدهر الذي يمثّل لديهم مصدرَ الانبعاث ومن ثم «الرؤيا» وبين الحاضر البائس.

إنّ الإيمان بعلاقة تفاعل بين «الرؤية والرؤيا» يلغي «ثنائيتهما» المحتملة وهذا يجعل النص يتحرّك ضمن مجموعة لاتحصى من الحركات، أي إنّ ذلك يوفّر للشاعر الحرية الكافية ليطلّ على ثراء الحياة وغناها. وكل ذلك وراء غنى النص وتجدّده الدائم.

- ويأتي تصحيح المَسار الثالث نتيجة منطقية لتصحيح المسارين السابقين ويتمثل في «الحدْس الموضوعي»؛ أي القدرة الفائقة على الإحساس بأشياء الواقع، واختراقها. إنّ الثقة بـ«الرؤية» والإيمان بأهميتها بالنسبة إلى «الرؤيا» يجعلها «مدار» تساؤل دائم بالنسبة إلى المبدع، كما تكون - في هذه الحالة - أحدَ أبرز هواجسه الدائمة، ولأنها كذلك بالنسبة إليه، فإنّه سيعمد إلى البحث فيها، أي في «الرؤية» عن مصدر لإغناء نصوصه، ومن ثمّ لبناء رؤاه.

- وتصحيحُ هذا المسار سيقود الشاعر إلى «الإصغاء» جيداً إلى ماهو جزئي وخاص في حياتنا اليومية، وسيجنّبه الوقوع في استخدام الألفاظ

«المنتفخة»(١)، ويدفعه إلى استخدام لغة «جديدة» تتناسب وطبيعة «الرؤية الجديدة».

إنّ إدراك أبعاد المسارات السابقة، وإدراك أهمية تصحيحها، سيؤثر حتماً في طبيعة بناء النص الإبداعي، وفي بنية الصورة الفنية، وسيساهم بدفع الشعر الجديد إلى الأمام فنياً، وجمالياً.

السؤال الآن: أينَ يقفُ الشعرُ الجديد في سورية من التجارب السابقة، ومامدى وعيه لتصحيح المسارات الخاطئة، وماذا صحّح منها، وماهي المسافة التي قطعها ضمن بحثه الدائب عن «التجاوز والتخطي»؟

– ٢ –

بادىء ذي بدء لابدّ من الإشارة إلى أنه ليس من السّهل دراسة الشعر الجديد في سورية ضمن إطار واحد، كما لايمكن ضبط نتاجاته تحت عنوان شامل إلى جانب أنّ تجربته لم تنضج بعد.

ولعل إطلاق مصطلح «جيل» على الشعراء الجدد غير مسوّغ على الصعيد الفني والجمالي، وذلك للتباين الواضح بين التجارب وصعوبة وجود ملامح مشتركة تجمع بينها، ولبعد المسافة فنياً» بين تجربة وأخرى.

ومن يقرأ الشعر الجديد في سورية يمكنه العثور على أربعة اتجاهات متباينة، الأول، والثاني والرابع تشكل تياراً هو تنويع على قصيدة الرؤيا، والثالث يشكل تياراً مستقلاً بنفسه.

١ – الاتجاه الذي يتماهى بالتجربة الشعرية السابقة «تجربة قصيدة الرؤيا»، ويضيع صوتُه فيها، وهو عبارة عن صوت مهشّم تكوّنه مجموعة غير منسجمة من الأصوات السابقة بحيث لاتوجد أدنى صعوبة في إعادة مصادر نصوصه إلى تجارب سابقة. ونجد أنه من العبث الحديث عن تجارب شعراء

هذا التيار، لأنها لاتقدّم، أو تؤخر في التجربة الشعرية في الشعر الجديد، ونفترض – ضمن هذه الحالة – أنها غير موجودة.(٢)

٢ – الاتجاه الذي يسير على نمط «تجربة قصيدة الرؤيا»، ولم يتجاوزها فنياً وجمالياً، ولكنه يحتفظ بصوته، وبخصوصيّة بارزة، ويمكن اعتباره أو إحالته فنياً إلى «مرحلة الستينيات»، لذا لاجدوى من الحديث عنه، لأن الحديث عن «التجارب السابقة «يَشْمَله، كما أنه لايشكّل علامة متميزة، أو تطوراً، أو ملمحاً بارزاً في تجربة الشعر الجديد في سورية، إلى جانب أننا لانتوقع من شعرائه أنْ يقدّموا – في المستقبل – أي جديد، أو أي تطور باعتبار أنهم يسيرون ضمن النظام «الدائري المغلق» للنص السابق(٣).

٣ – الاتجاه الجديد الذي يسعى إلى تجاوز التجارب السابقة ضمن البحث عن خصوصية ولو كلّفه التضحية – أحياناً بكل ماهو جميل في الفن. ويمثّل هذا التيار معظم شعراء «فترة الثمانينات» وعلى هؤلاء ستنصب دراستنا التطبيقية.

٤ – الاتجاه الذي يعي تجربته، ويعي موقعه التاريخي، ويسجّل – ببطء – بعض الإضافات على تجربة «قصيدة الرؤيا»، لكنه يبقى محدوداً، وضمن إطار ضيق، ويمثّل هذا الاتجاه نزيه أبو عفش. ولابد من الإشارة إلى أنّ نزيه أبو عفش له أثر واضح في تجارب بعض الشعراء الجدد.

– ٣ –

سنتناول تجربة الشعر الجديد في سورية – شعر عقد الثمانينات – من خلال أربعة محاور هي: بنية اللغة والتركيب – بنية الصورة الفنية – الرؤية – الرؤيا.

أولاً - بنية اللغة والتركيب:

لاتوجد لغةٌ «مقدّسة» ولكن توجد لغة «شعرية» وتركيب «شعري»، ولاقيمة لأيّ مفردة أو تركيب أو رمز خارج إطار فاعلية النص الشعري. ونضجُ تجربة شاعر (ما) تُقاس - غالباً - بقدرته على التعامل مع «اللغة»، لأنه السبيل إلى نقلها من «لغة عادية» إلى «لغة شعرية» كما أنها المقياس لتمييز شاعر من شاعر. ولابدّ من الإشارة إلى أنَّ اللغة ترتبط بالموقف «الفلسفي والجمالي» للشاعر.

والشعر الجديد في سورية - كما يبدو بعامّة - يفتقد هذا النضج بشكل واضح، ومعظم نصوصه تعاني من اضطراب بارز في البناء، وعدم استقرار، وغالباً مانواجه فيه «نثرية» ثقيلة مبعثها الأساسي القلق في استخدام اللغة والتركيب. ومن مظاهر هذا القلق الأساسية:

١ - الاستخدام المجاني للمفردات والتراكيب، والتعامل الفج مع المفردات، وافتقاد المفردة - حتى بعد صوغها في إطار فني - إلى الدفء المميّز، واللعب المتعمّد باللغة عن طريق الاشتقاق المتكلف:

- يقول منذر مصري:

(لكِ عينان / عينٌ على عيني / عينٌ على شفتي / لكِ عينان / لكَ يدان / اليسرى على كتفي / اليمنى على ثديي / لك يدان / لك / الثانية على عقلي / الأولى على قلبي / لك قدمان)(٤).

يقع هذا النص تحت وطأة «التزيّد» و«التكرار» غير الموظف و«الابتذال» فما معنى تكراره لـ«لك عينان» مرتين، وتوزيعه للعينين واحدة على عينه وواحدة على شفته، ومثل ذلك «لك يدان» و«لك قدمان»؟ ثم ماقيمة الإيحاء في قوله «عين على عيني، وعين على شفتي» سوى اللعب باللغة إلى جانب تشويهه لصورة

الإنسان من خلال تشريحه له. وكل ذلك أفقد النص الدفء الخاص الذي تتطلبه مثل هذه الحالة، وَوَقَعَ في «نثرية» ثقيلة وفجّة.

– ومن ذلك مايقوله طه خليل:

(عشبٌ لك / شجرٌ عليك / جبلٌ لك / خجلٌ عليك / احشُ القلب بالقبلات / واحد / اثنان / ثلاثة / ويرتمي الشحوبُ ملطخاً بدمك / ومضرجاً بالحب)(٥).

يلاحظ هنا تكرار: (لك – عليك – لك – عليك)، ثم استخدام الأرقام «واحد، اثنان، ثلاثة»، التي أعطت النص طابعاً ذهنياً، وأوحت بالتكلّف، كما يُلاحظ أيضاً استخدام الشاعر الفج للقبلات والقلب في قوله: «احش القلب بالقبلات» فقد أحال القلب إلى «كيس» والقبلات التي لايمكن الا أن تعبّر عن علاقة إنسانية دافئة أحالها إلى شيء جامد من خلال عملية «حشوها في القلب» أي في «الكيس».

ويكْثُر لدى «طه خليل» مثل هذا الاستخدام الفج للمفردات كقوله: (يا جبالَ الماء / كيف تعلكين أغنيتي) و(السيارات تبلعُ الدروب)*

– ولايخرج «إبراهيم اليوسف» عن هذا الإطار حين يقول لبلاده: (بلادي / يجمّرُ وجدُك قلبي / يُقَنْبلُ آهك شعري / يبيعُ العنانَ لمُزني / ويرسمك فوقَ راحي / خريطةً / فأنتِ النخيل بلادي / لماذا تريد الليالي بأن تصبحي / سَعْفَه / امتدَّ نحوكِ ومحةَ شمسٍ / أزنّر عشقي / أنسّر حلمي / لأني رأيتُكِ هذا المساء)(٦).

يقعُ هذا النص تحت وطأة البحث عن لفظة جديدة عبر الاشتقاق من الاسم (يجمّر، يقنبلُ – أزنّر – أنسّر). وعلى الرغم من أنّ مثل هذا الاشتقاق

ثقيل، فإنه لم يستطع وضعه ضمن سياق يعطيه مشروعية التلقي، إلى جانب عدم وجود ناظم بين مفردات النص، فهو يجمع بين الجمر والقلب والحلم والمساء والعشق من جهة، وبين الرّاحْ والعنان والمزن والنخيل من جهة أخرى، ثم ماجدوى قوله: «يقتبل أهك شعري»؟ دلالياً وفنياً وجمالياً.

– وضمن إطار التعامل الفج مع المفردات يقول شيخموس العلي: (حين يُهانون / القصائدُ تهشّم الضباب / تدهس الشتاء / بدفئها الأبدي)[٧].

يلاحظ هنا ربطُه بين القصائد وفعلي «تهشم» و«تدهس» الذي شوّه «القصائد»، إنّ التهشيم والدّهس لاينقذان عبر الدف، إلى جانب أن النص لم يوفّر لهما مناخاً مناسباً.

– ومنه قول عبد النبي التلاوي: (قفي قليلاً / رتّبي وجعي قليلا / وانهشي شفتي قليلا)[٨].

نحن لسنا ضد استخدام لفظة «انهشي» ولاغيرها، ولكن موقعها داخل السياق يجعلنا نستغرب وجودها. فالمناخ الذي جسّده النص يوحي بالهدوء (قفي، ورتبي)، ولفظة «انهشي» صاخبةٌ وذات فعل شبقي لايتناسب مع ذلك المناخ. بل إنّ وجود «انهشي» ضمن المناخ الهادىء يعطي الحالة طابعاً كوميدياً لايتناسب مطلقاً مع الهدوء والوجع الرتيب، ويتناقض تماماً مع الحالة التي أراد الشاعر أن ينقلها إلينا.

– وممّا يُسيء إلى النصوص أيضاً، ويثبت القلق فيها اللعب بالمفردات عن طريق الاشتقاق المفتعل. يقول منذر مصري:

(في منتصفِ الصّيف / عند منتصفِ الليل / تحتَ نصفِ القمر / نصفَ قلبك)[٩] قد يكون السبب في لجوء الشاعر إلى مثل هذااللعب عائداً إلى

عجز واضح في التعبير عن الحالة أو الموقف. وإلا فما معنى هذه «النّصنصة» التي أصدرها الشاعر؟

وفي ختام هذه الفقرة نقول: يبدو أنّ الإحساس بالمفردة لدى معظم الشعراء الجدد يكاد يكون مفقوداً. إنّ المفردة لدى هؤلاء – حتى ضمن سياقها – يابسة، وتفتقد إلى الدفء، و«الايحائية» التي هي من أبرز عناصر جماليتها. ويمكن أن نسمّي مثل هذه الحالة: اختفاء العلاقة الودية بين المفردة والشاعر؟

٢ – ومن مظاهر القلق والاضطراب في بنية اللغة والتركيب تراكمُ الصفات والأسماء والأحداث، ويمكن القول في هذا المجال: من ملامح الشعر الجديد في سورية الاعتماد الواضح على تكرار الصفات والأسماء والأحداث، ووضعها بشكل «تراتبي» واعتمادها على التتالي المباشر، وإسقاط حروف العطف والاستئناف، وأحياناً ياءات النداء. وهذا الملمح يكاد يشكل ظاهرة كان من الممكن أن تكون «جديدة» ضمن إطار بنية اللغة والتركيب في الشعر الجديد، ولكن المشكلة أنّ هذه «الظاهرة» أساءت إلى بنية اللغة الشعرية، وبناء النص بعامة بدلاً من رفد طاقته الايحائية بالغنى والتنوع اللذين تفرضهما طبيعة مثل هذا «التكرار»، لأنها ارتكزت – أعني مشكلة التكرار – على الآلية والتراكم الاعتباطي الذي لايسمح للمتلقي بالتواصل مع النص عبر تتالي الأسماء الكثيرة والصفات الكثيرة والأحداث، كما أنه، أي هذا «التراكم» يُبطل فاعلية «شعرية الصورة الفنية» ويعطّل – من ثَمّ – إيحائية البناء، وينقل الحالة المراد تجسيدها – في النص إلى «ذهنية» فجّة.

يبدو أن الشعراء الجدد يختزنون طاقة هائلة، ولديهم أشياء كثيرة يريدون أن يعبروا عنها. وهذه ميزة من ميزات الشاعر «الكبير»، ولكن المشكلة أنهم «يصبّون» هذه الطاقة دفعةً واحدة، ولايستطيعون – تحت تأثير إلحاح تلك الطاقة عليهم، وعدم نضج التجربة – أن يوزعوها بالشكل «الشعري» المطلوب، ولذا كان

«التراكم» الذي انعكس سلباً على النص وأساء إليه.

وسنبين ذلك من خلال النصوص التالية:

- يقول طه خليل: (توزعينَ أحزانَك / وأصابعُك تنطفىء / حزنٌ في دمشق / حزنٌ في براغ وبراتسلافا / حزنٌ في المطارات / حزنٌ في المحطات / حزن على الدروب / حزن في العشب الشامخ فوق فرحنا / حزنٌ في هنا)(١٠).

أراد الشاعر هنا أن يرسم مناخاً للحزن من خلال تكرار لفظة «حزن» سبع مرات، ومن خلال ذكر «الأمكنة» بطريقة متتالية لوضع الحزن في إطار حسّي ومتنوع، ولكنه أخفق، لأن التكرار انتقل إلى «تراكم» ولأن «التتالي» وضع النص ضمن إطار مباشر، فنقله إلى حالة «ذهنية» خالصة، إلى جانب إحساسنا - نتيجة ذلك - بالتكلّف الواضح في تكراره «للحزن» واختياره المفتعل للأسماء. أعني أنَّ هذا النص عبْرَ وسائله «التكرار والتراكم والتتالي» لم يستطع أنْ يجسّد صورة للحزن. إنّه عبَّر عن الحزن ولكنه لم يجسده.

- وضمن هذا الإطار يقول ابراهيم اليوسف: (رعشةُ النوارس قبل الذبح / روعةُ الوطن والخمائل / رعود تبدأ الدورةَ / رصيفُ رهنٌ للحركة والدّالجين / راعٍ يشتلُ الفرحَ / والموسيقى / رايةٌ تتهجى الهواء)(١١).

- ولايخرج مسلّم الزيبق عن ذلك في قوله: (لقايا أنت / كلُّك طائرُ القفر / حوافرُ الخيل / وجهُك فرارُ الحوم / قلبُك زحامُ الرّمل)(١٢).

وقد كان من الممكن قبول ذلك «التراكم» على مافيه من إساءات واضحة إلى بنية اللغة الشعرية والبناء بعامة باعتباره مرحلة عابرةً سيتجاوزها الشعراء مع نمو الوعي، ونضج التجربة الإبداعية، ولكن المشكلة هي أنّه أصبح لدى بعضهم هاجساً أو هدفاً يسعون إليه، ربما من أجل تميّزهم.

فدعد حداد بَنَتْ معظمَ نصوصها في مجموعة «كسرة خبز تكفيني» على «التراكم» الذي أصبح يعتبرُ بحق ميزة لشعرها، ولكنه ميزة «سلبية»، يثيرُ الملل، ويحدّ من آفاق النصوص ويقتل الدّهشة، أو بعبارة أوضح: انه قتل لديها «شعرية» النص، مع الإشارة إلى أنها ليست شاعرة سيئة.

- تقول في نص بعنوان «في اللاذقية»:

(آه يا دودَ القزّ / يا دودَ الصيف / يا دودَ الأرض / يا صباحات الربيع المشرقة في اللاذقية / والسمك المملّح / والسمك المشلوح في الشّباك المرميّة / وادفشني / والعصافيري / وخيانات الرفاق / والمقابر المهجورة / والصخور والمخابىء / والحب المخنوق / والألوان والحرائق / وشتائم الباعة / وغيرة المحبّين)(١٣).

لقد قالت الشاعرة كلَّ ماعندَها دفعةً واحدة، فأساءت إلى المشهد الذي أرادت تجسيده، وأرهقت المتلقي في متابعتها.

وتكبر هذه المشكلة، أعني مشكلة التراكم المذكور، لتنتقل إلى «مأساة» لدى شاعر ذكيٍّ يمتلك «خيالاً» خصباً، وثراءً متميزاً هو «حكم البابا» في نصّه «أكبرُ من جحيم أصغرُ من تنّور».

- يقول: (أحملُ مطرقةَ أفريقيا / وأحني رأس اسبانيا / لأرسم بركاناً تطهوهُ المكسيك / أُعطي لحنجرة البحر الأسود / ألحاناً ليغنيّ / أُمسكُ قبرصَ كهراوةٍ بدائيّة).

ويتتالى بعد ذلك «تراكم» الأسماء، فهو يذكر في الصفحات الثلاث التالية فقط (اسكندنافيا ، اليابان - استراليا - الهند - آسيا - دمشق - روسيا - موسكو - ناديا - لغة قبيلة «الآنكا» - الفرنسية - الاسبانية - الألمانية -

باريس – نيقوسيا – رأس الرجاء الصالح – ساحل الذهب – جزر القمر – المحيط المتجمد الشمالي – جزيرة سانت هيلانة)(١٤).

إنّه لغير معقول مطلقاً لاعلى صعيد الشعر ولا حتى على صعيد النثر المبتذل أن نرى مثل هذه «الفاجعة». إنّ حكم البابا يُرهق المتلقي بزحمة الأسماء ويصرُّ على التفصيل والتكرار غير الموظّف. ومن يقرأ قصيدته «أكبر من جحيم» يظن أنه في محاضرة جغرافيا أو في مطار دولي. فهو يبدأ النص بذكر مجموعة هائلة من أسماء المدن والقارات والفصول، وعلى الرغم من قدرته الإحصائية الواضحة لكنه – كما يبدو لي – نسي أسماء دول أخرى وقارات مثل: أمريكا اللاتينية وكندا، وساحل العاج وجنوب أفريقيا واستراليا. ثم يدخل بعد ذلك في تفصيل غير مسوّغ بمرّ الحالة التي أراد تجسيدها، وهي الحب، أما القسم الأخير في النص فهو تكرار لما سبق «القول» فيه.

٢ – ومن المشكلات التي تسيء إلى اللغة الشعرية والبناء بعامة في الشعر الجديد مشكلة «التكرار»، وهو يتوزّع ضمن «تكرار المفردة» و«تكرار التركيب» و«تكرار نظام الصورة الفنية». والتكرار في الشعر له ميزات ايجابية كثيرة على الصعيد البنائي والنفسي، ولكنه إذا لم يُوظّف، أو إذا استخدم بطريقة مفتعلة، يسيء إلى النص، ويحدّ من فاعليته، كما أنه يؤذي عنصر التكثيف فيه.

– يقول طه خليل في «صورة للبلاد، صورة لك»:

(وأنت أينَ تذهبينَ هذا المساءُ؟ /هذا المساءُ جرحٌ / هذا المساءُ خوفٌ وضوءٌ / هذا المساءُ / طفلٌ بلا أعياد / وأنت أين تموتين هذا المساء)(١٥).

لو حذف الشاعر «هذا المساء» من السطرين الثالث والرابع وقال:

(وأنت أين تذهبين هذا المساء / هذا المساء جرح / خوف وضوء / طفل بلا أعياد)، لكان تخلّص من التكرار، ولكثّف المشهد، ولامتلك فاعليةً كبيرة.

ونعتقد أن قلّة تجربة الشاعر الجديد على صعيد الكتابة الإبداعية سبب رئيسي في عدم قدرته على استثمار طاقات التكرار الايحائية.

– ويقول صقر عليشي في «تصبحين على خير»:

(كم كنتُ أرغبُ / أنْ أراكِ جميلةً / كم كنتُ أرغبْ / كم كنتُ أرغبُ أن أكونَ / صديقَ كفِّكِ / حينَ تدعوني أليها / ونذهبْ / كم كنتُ أرغبُ / أنْ أجيءَ / أرى الحصى في ماءِ عينيكِ / وأشربْ)(١٦).

– وعلى هذا النمط يقول في مكان آخر:

(صديقتي التي أتتْ إلي / مثقلةً بالروحِ مفعمةً بالقلب / صديقتي التي أحبُّ، وأحبّ / صديقتي التي صديقتي / تأخّر الوقتُ عليكِ / شرّفي ادخلي قصيدتي)(١٧).

٤ – هناك ملاحظة أخيرة حول طبيعة اللغة الشعرية والتركيب والبناء تتعلّق بالتعامل المجرّد مع الرمز من جهة، والتراكم من جهة أخرى.

قلنا سابقاً: إنّ الشعر الجديد في سورية أشاح بوجهه عن الماضي لاهتمامه بالقضايا الذاتية ومشكلات العصر، وكان – من نتيجة ذلك – ابتعاده عن استخدام الرمز التاريخي والأسطورة اللذين كانا شائعين في المرحلة السابقة.

ولسنا هنا في مجال تقويم مثل هذا الموقف، فمجالهُ في غير هذا المكان، لكنّ المشكلة أن الشعراء الجدد – على قلة استخدامهم للرمز – كانوا يقعون في التعامل معه – في مشكلتين هما: استخدام الرمز / المفرد بطريقة مجردة

دونْ وضعه ضمن سياق يناسبه، وكانوا يلجؤون أحياناً إلى استخدام مجموعة كبيرة من الرموز التي تُتعب المتلقي، إلى جانب وضعها في مناخ يناسبها.

– وضمن إطار التعامل المجرد مع الرمز يقول ابراهيم اليوسف:

(ثانيةً أعودُ للرسم / أعبثُ بالأشياء / أواصل بين الدّرن / ونهرٌ يبدأ من أعماقي / يحضرني طائر الفينيق / وأنا أركضُ نحوالبداية / تاركاً لولدي الصغير / كتابةً ماتبقّى من / النشيد)(١٨).

المشكلة هنا أن «الرمز الأسطوري» دخل إلى النص فجأة، ولذلك فقد اسْتُلب من مناخه، ومن دلالته، وفقدَ طاقته «الإيحائية» وأصبح مفردة مجردة ليس غير.

– ومن أمثلة «تراكم الرموز» قول طه خليل:

(البراري تراكْ / ترى السّراب، ترى جسيماً، وعطشاً، وعشاقاً و... رأينا نهاراً / مليئاً / محشواً بالدخان، رأينا السّنابلَ تلدُ السنابلَ، خوفاً يمشي / حبالاً تشنقُ الأعشابَ ورأينا حباً ينوسُ، وآخرَ يطيرُ بجعةً، ورأينا / بنجامين، مولوين، مانديلا، وعمر بن الخطاب / وكاوى / وسلطان الأطرش... وسلاما)(١٩).

والسؤال ماقيمة هذا التراكم من «الرموز التي أرهقت بناءَ النص، وقتلت فاعلية الصورة الفنية؟

ثانياً – بنية الصورة الفنية في الشعر الجديد:

الصورة الفنية هي شكلٌ من أشكال تملّك الذات جمالياً للواقع، أي وعي الواقع، والقدرة على تمثّله جمالياً، وهذا النوع من التملّك ينطوي ضمنياً على الجانبين المعرفي والفني.

والصورة الفنية في الشعر تشكيل يجسّدُ ذلك التملّك عبر التكثيف، والغموض الفني والإيحاء وعبر نظام داخلي تفرضه طبيعة علاقة عناصرها فيما بينها.

ولأن النص – عبر الصورة الفنية – له نظام داخلي متكامل، فإنّ أيَّ مفردة زائدة تُلفظ، وتبدو نشازاً، وأي تفصيل غير فني يعطّل فاعلية ذلك النظام، وأي تكرار غير موظّف أوتراكم في المفردات أو الصفات أو الرموز، وماإلى ذلك يسيء إلى مناخ الصورة، ونظامها، ومن ثم إلى جمالية النص بعامّة.

والشعر الجديد في سورية يعاني من عدة مشكلات في طبيعة بناء الصورة، أبرزها:

أ – عدمُ الانسجام بين المفردات التي تساهم في صياغة الصورة.

ب – التكرار غير الفني، والتفصيل غير الموظّف والتراكم، وكلُّ هذه المشكلات تؤثر في تشكيل الصورة، وفي إيحائيتها.

ج – علوُّ صوت الايديولوجيا على الفني والجمالي.

د – تكرار نظام الصورة نفسه في مجموعة من النصوص، يساهم في إزالة الدهشة الأولى.

هـ – ومن المشكلات التي تؤدي إليها المشكلات السابقة مجتمعةً في الصورة: نقلُها من «الحسية» إلى «الذهنية»، وافتقارُها إلى المناخ، والتشخيص والحركة، وكلُّها ميزاتٌ هامّة في تشكيل جمالية الصورة.

– وضمن إطار المشكلة الأولى يقول طه خليل في «أمّ وكومة أحزان»:

(مدنٌ من عويلٌ / مدنٌ من هواءْ / من العشبِ / ومدنٌ من عواءْ / تطاردني عيناكِ / يا أمّي)(٢٠).

تعاني «الصورة» في النص من مشكلتين أساسيتين هما:

– عدم الانسجام بين المفردات التي ساهمت في تكوين الصورة (عويل – عشب – عيناك – عواء).

- التفصيل الذي بدّد «إيحائية» الصورة، وقد ساهم فيه تكرار «مدن»، والتزيّد والتراكم.

- ويقول أيضاً في قصيدة (العاشق):

(تذوبُ في غرف الإيجار / بين الكتب الممنوعة / والصور / وضجيج المستأجرين / تختفي كسنام في صحراء)[٢١].

افتقدت هذه الصورة التناغم في «المناخ» بسبب التغاير المفتعل بين طرفيها فالصورة تجسّد في البداية مناخاً يرتكز على «المكان الضيّق»، و«الحركة الدائبة» في ذلك المكان الضيّق. وكل ذلك ضمن اطار المدينة، ثم ينقلنا الشاعر إلى مناخ بعيد كلياً عن المناخ الأول، فيذكر الجمل والسّنام والصحراء، وقد ظن الشاعر أن هذا الربط يحتوي على مفارقة ستساهم في إغناء الصورة. إنَّ مثل هذه النقلة بدّدت تركيز الحالة المجسّدة.

ونعتقد أنه لن يؤثر في الصورة حذف السطر الأخير «تختفي كسنام في صحراء» لأن هذا الحذف سيؤدي حتماً إلى تركيز الحالة، ووحدة المناخ، وتناغم العناصر التي ساهمت في تشكيلها.

- ويقول صقر عليشي - ضمن إطار المشكلة الثانية «التفصيل» في قصيدة «التساؤلات الأخيرة لبابلو نيرودا»:

(أتكونُ شجرةُ السرو الوحيدةُ / المنتصبةُ على قمّة التلّ / أميرةَ الغابة؟/ أم هي فوضويةٌ متمرّدةٌ / طردها مجلسُ الغابات الأعلى)[٢٢].

إنّ «التفصيل» المتمثّل في إضافة السطرين الأخيرين بدد «إيحائية» الصورة، ونقلها من «الحسي» إلى «الذهني» ومن «التركيز» إلى «الفوضى». فماذا يضير الصورة لو كانت على هذا الشكل: (أتكون شجرة السرو الوحيدة

/ المنتصبة على قمة التل / أميرة الغابة؟) ان التوقف هنا - دون التفصيل - يفتح آفاقاً كبيرة يثيرها التساؤل المطروح، ويساهم فيها التكثيف غير المفتعل، إلى جانب وحدة المناخ والطبيعة الحسيّة المركّزة التي خلقها الطابع المتنوّع / المنسجم لقمّة التل، وشجرة السرو الوحيدة، كما أنّ ذلك يترك الحريةّ الكافية لخيال المتلقي ولايقيّده.

- ويقع صقر عليشي في مثل هذا الخلل الناتج من التفصيل مرة أخرى حين يقول: (هل يعرفُ هذا العاشقُ / أنَّ نهدي حبيبته / هما أعلى قمتين / في جبال العالم / هل عمّم برقيةً بذلك / على كتب الجغرافيا)(٢٣).

أما المشكلة الثالثة «علوّ صوت الايديولوجيا» فهي مشكلة المشاكل في الشعر الجديد في سورية، فهي لاتبطلُ فاعليةَ الصورة فحسب، وانما تبطل فاعلية اللغة الشعرية والتركيب والبناء بعامّة، وتنقل الشعر إلى «نثرية» مفتعلة غير مقبولة.

وسنضرب على ذلك مثالاً واحداً، لأننا سنتوقف عند هذه المشكلة في مكان آخر. فشيخوس العلي حين يعكس ظاهرة الجوع والخوف يقدمهما على الشكل التالي:

(بطاقة حبٍّ إلى الساكنين جوفَ الخوف/ إلى الأكواخِ المسربلة بالعدم) إلى بيوتِ الشعر المتناثرة في بطون الصحراء / إلى المقاومين وهج الكذب والمراءاة / إلى الحاملين في مآقيهم دموعَ الأمل / إلى القلوب الغارقة في الطيبة / أيتها السنةُ الجديدة / أيّتها الغيمة الشاردة / الشاربة من شواطيء الثكالى والمعوزين / تدثري بآلامهم / كوني الدفءَ والبسمةَ)(٢٤).

«الدعائية» هنا تنقل الشعر إلى «بيان» أو «خطاب» لمسؤول في هيئة إنسانية. وفي الحقيقة يعجز الباحث - في دراسة مثل هذه النصوص - عن إثبات عجزها، لأنها لاتنطوي على شيء ذي قيمة يمكن الحديث عنه.

- أما المشكلة الرابعة التي تواجه الصورة الفنية في الشعر الجديد وقوعها في «نمطية تكرار النظام السابق». وربما لهذا السبب يغادرنا دفء الدهشة الأولى في نتاج شاعر أو مجموعة من الشعراء.

فدعد حدّاد - على سبيل المثال - تؤسّس نظاماً يكادُ يكون واحداً، أو على الأقل متشابهاً لصورها الفنية. فهي تعتمد في بنائها على تكرار المفردة (الاسم غالباً)، والحرف (نفسه)، ثم على تراكم الأسماء والصفات التي توحي بالحدث، ويقع كل ذلك ضمن إطار الدفقة الواحدة.

ودائماً كان يتكرر هذا النظام في نصوصها، نحن لانقرّ هنا نظاماً ونُلغي نظاماً آخر، وانما ندعو إلى التنوّع لافي مواد الصورة فحسب وانما في طرائق أنظمتها المختلفة.

وقد نُصاب بالدهشة في نصها الأول وربما الثاني والثالث، ولكننا ندرك - بعد ذلك - أن الدهشة زالت وانكشف الضباب عن الأرض العاقر، ونكتشف أن سبب ذلك هو أن النظام الذي يحكم الصور من الداخل كان واحداً. فمهما تعددت الأسماء والأفعال والصفات والأحداث ووُضِعتْ ضمن إطار النظام الواحد، فإنها لن تستطيع أن تُعيدَ الدهشةَ الأولى للمتلقي.

ومن المظاهر السلبية لهذه المشكلة وقوعها في «المألوف» وافتقارها إلى «الغنى والتنوّع»، وخسارتُها لسمة هامّة هي «الإيحائية».

وعلى الرغم من أننا نعترفُ أنّ هذه المشكلة تحتاج إلى دراسة أعمق، واعادةِ نظر، فإننا نقرّ بوجودها، وبخطورتها، وبانتشارها لدى شعراء مثل: جودت حسن[٢٥] ومحمد فؤاد[٢٦] في مجموعته «طاغوت الكلام» على الرغم منْ ثراء معجمه اللغوي، وخصوبة خياله، واعتماده على ماهو خاص وجزئي في حياتنااليومية كماتنتشر لدى مرام مصري ومحمد سيده ومنذر مصري[٢٧] وغيرهم.

ولابد من الإشارة – في ختام هذا المحور – إلى أن المشكلات التي تواجه «بنية اللغة والتركيب والبناء بعامة» تساهم، إلى جانب المشكلات التي ذكرناها، في اضطراب «جمالية الصورة» في الشعر الجديد في سوريه.

ثالثاً – الرؤية في الشعر الجديد في سورية:

تحتوي «الرؤية» مجملَ القضايا الذاتية والموضوعية التي يعكسها الشعر، وتقع ضمن اطار الحواس، وتشمل الطرائق المختلفة التي يجسّد بها موضوعاته التي عكسها ضمن فاعلية الذات والموضوع، كما تنطوي الرؤية على استخلاص الموقف الجمالي للشاعر من القضايا التي جسّدها في الإطار المذكور.

لقد لاحظنا سابقاً – في غير هذا المكان – أنَّ موقف الشعر الجديد في سورية من قضيتي «الرؤية» الأساسيتين يتلخص في النقاط التالية:

أ – اتفقت معظم النصوص على إدانة الواقع من خلال عكسها لقضيتي القمع والتحلّل.

ب – أولت النصوص اهتماماً كبيراً بمشكلات الفرد (المغترب والخائف والمأزوم والمهزوم).

ج – طالبت النصوص بلا استثناء بتغيير الواقع والفرد معاً[٢٨].

سنتناول – فيما يلي – بإيجاز تبدّيات صورة الواقع والذات في الشعر الجديد متجاوزين – بذلك – موقف الشعراء منهما بوصفه معلناً سلفاً.

أ – الشعر الجديد ومشكلة الواقع:

تبدو معظم نصوص الشعر الجديد في سورية منشغلة بمشكلات الواقع، ونادراً ماكانت تلتفت إلى الماضي (سلباً، أو ايجاباً)، وربما لهذا السبب بالذات استبعد الشعرُ الجديد في سورية «الرمز التاريخي» و«الأسطورة»

ومايتعلق بهما، بوصفهما ينتميان إلى «الماضي». وهذا الاهتمام بالواقع مؤشرٌ إيجابي، ويمكنُ اعتباره خطوة كيفية على طريق «التجاوز والتخطي». ولكنَّ المشكلةَ – مع ذلك تبقى قائمة، لأن صورة الواقع المنعكسة في الشعر الجديد «هشّة» و«غير متبلورة» و«عارضة» غالباً.

ومما يؤكد ذلك عدة أمور بارزة هي:

أ – عدم استغراق الشعر الجديد في الواقع.

ب – اهتمامه «بالقضايا الكبرى» و«الأفكار العظيمة» على حساب ماهو جزئي وحَيٌّ في حياتنا اليومية، أي احتلال الأفكار العظيمة مساحة مكانية – في النصوص – تتجاوز كثيراً المساحة الممنوحة للقضايا الجزئية على صعيدي الذات والحياة الاجتماعية.

ج – عدم إدراك أهمية الطاقة التي يحتويها الواقع، لعدم وعيه جمالياً. إنّ كل هذه الأسباب كانت وراء تملّك الشعر الجديد في سورية للواقع تملّكاً جمالياً.

– ومن علائم ذلك – على سبيل المثال – السعيَ ربّما – دون قصد – إلى تشويه الأشياء الجميلة في الواقع بدلاً من ترسيخها. يقول إبراهيم اليوسف:

(نالني / إحدى فراشات مدينتي / تحبّ النورَ حتى الانطفاء / تشهرُ سؤالَها الحاد: «مَنْ تُرى / يحوّلُ عصافيرَ العالم رقم ٣ / إلى شظايا صغيرةْ)(٢٩).

على الرغم من التقارب الواضح بين «الحرية» و«العصافير» على الصعيد التجريدي، والتقارب الحسي بين شكل «العصفور» و«الشظية»، فإنّ ذلك لايسوّغ

مطلقاً أنْ نُحيلَ العصفور الكائن الحي الجميل إلى «كتلة جامدة»، ففي الطبيعة أشياءُ كثيرة يمكن استخدامها في مكان «العصفور» قريناً للشظية، ثم لماذا «العصافير» بالذات؟ وهل بقيَ في العالم رقم٣ شيءٌ يمكن الاعتزاز به سوى «العصافير»؟.

- ومن علائم «هشاشة» الواقع تقزيمُه بسبب علوّ صوت الايديولوجيا والاهتمام المباشر بالقضايا الكبرى، أعني «ضخامة حجم الفكرة» و«ضآلة حجم الواقع»، ولاشك أنّ الاهتمام بقضية معيّنة دون القضايا الأخرى يجعل التركيز عليها قليلاً، واهتمام معظم الشعر الجديد بالفكرة «العظيمة» أبعدَهم كثيراً عن الاقتراب الفعلي من الواقع، ومن ثَمَّ الإحساس به ووعيه وتملّكه تملكاً جمالياً.

وليت المشكلةَ تتوقفُ عند حدود «تقزيم» الواقع، لكنها تكبرُ حين نعلمُ أنَّ هيمنةَ «الايديولوجيا» و«الأفكار العظيمة» في الفن تضعف الفني والجمالي فيه معاً.

لقد كثُرت في الشعر الجديد في سورية العباراتُ ذات الطابع «التثويري»، و«ذات الصيغة التفاؤلية» المتكلّفة. وقد وقعت النصوص التي اعتمدت على ذلك ضحيةَ «النثرية» الفجة والتكرار «الممل» «الذهنية» المبتذلة.

إنَّ الاعتماد على «الهتافات» و«الصراخ» كان يناسب الطابع التقليدي في الشعر ويناسب المقام الذي قيل فيه، ولانعتقد أن «المقام» اليوم يحتاج إليه، حتى إنّ طبيعة بناء الشعر الجديد ترفضه. ولذا يمكن القول: إنها ظاهرة مرضية لانعتقد أنها تمتلك أيّ مسوغ في الشعر الجديد(٣٠).

- ومن علائم المشكلة المذكورة توسيع رقعة الواقع وتمييع «المحلي» بالتعرف إلى مشكلاته عن طريق مسانِد أخرى.

يقول ابراهيم اليوسف منادياً «زوربا»:

(آه / آه / آخ / آ / أيُّها الأرجواني / أراك تقتربُ مني / يحتويكَ نبضي / نكسرُ حدودَ اللحظة / تكتبُ على شفَتيَّ أغانيكَ / تحدثني عن انتفاضات الجوعى / ثورات العالم / أنين طفل / بين أنقاض مدينة / يداعبُها الخرابُ / في هذا الوقت المتأخر جداً)(٣١).

لاأدري مامعنى قول الشاعر «فنياً» (آه – آه – آخ – آ)؟ ثم هل ننتظر زوربا حتى يحدِّثنا عن الثورات والجوع؟ إلى جانب أنَّ استخدام الشاعر لزوربا بوصفه رمزاً لم يكن موفقاً، لأنه لم يوضع ضمن مناخ يناسبه، أضف إلى كل ذلك سيطرة الطابع الذهني، والتقريري التي تتجلّى في النص، فتجعل صورة الجوع تنعكس هنا بشكل مجرب، فلا تجد سبيلها إلى المتلقي.

– ومن علائم «تمييع» صورة الواقع أيضاً الرسائل التي يوجّهها بعض الشعراء إلى زعماء العالم.

فهذا شيخموس العلي يبعث برسالة تأييد إلى وزيرة الثقافة في غينيا لاستقالتها ووقوفها ضدّ التمييز العنصري، وشعرُه بعامة يسير على هذا النمط من «الرسائل» و«البرقيات». فهو يقول مثلاً: (كم هو رائعٌ اكتشاف الحقيقة / كم هو عظيمٌ الموت / من أجل أنْ يحيا رفاقُ السلاح)(٣٢).

إنَّ شيخموس العلي تجربةٌ غيرُ هامة فنياً، وشعرُه ذو طابع تضليلي، لأنه محول على «الصراخ» و«الضجيج» و«الهتاف» الذي يميت لديه «الفني» و«الجمالي» ويكون السبب في ابتذال التجربة كلّياً.

ولابد لنا هنا من الإشارة إلى أننا لسنا ضدَّ أي مناضل من أجل «الحرية» و«السلام»، وماإلى ذلك ولكنَّ موقفنا الانفعالي «الحسنَ النية» يجب ألا

يدفعنا إلى إقحام موضوعات كبيرة، يمكن الوصول إليها، والتعبير عنها من خلال تجسيد مواقف وحالات جزئية في حياتنا اليومية.

لقد قلنا سابقاً، ونقول الآن: إنّ «الفكرة العظيمة» لاتخلقُ فناً عظيماً الا بقدرة هذا الفن على تمثّل هذه الفكرة فنياً وجمالياً.

٢ – الشعر الجديد ومشكلة الفرد:

لقد عكس الشعر الجديد في سورية صورة ضمن أربع دلالات: المغترب والخائف والمأزوم والمهزوم، ولكن الملاحظ بوضوح هنا «هشاشة» تلك الصور، بمعنى اهتمامها بما هو سطحي وخارجي بالنسبة إلى الفرد، وحتى حين تتناول «الطابع الداخلي» للفرد، فإنها تعكسه بشكل عابر، كما أنَّ بعض الشعراء تستهويهم – أحياناً – قضية ذاتية، فيكررونها كثيراً، فتفقد بريقَها، وتهوي إلى «المألوف».

– ومن الملاحظات التي لابدَّ من تسجيلها هنا هي طغيان «الأنا» أحياناً لدى بعض الشعراء، والشعور الدائم بأنه «مسيح» هذا العالم.

يقول ابراهيم اليوسف:

– مع الطريق / أردّدُ أغنياتِ الجوعى / أتجرَّدُ من وهمي / أقمصة ألتيه الطفولي / أُمترس قصيدتي / انعتقُ من زنزانات الذاكرة / ألطِّخُ الأشياءَ بأسمائها العاريةْ)[٣٣].

ويقول في مكان آخر:

(في عيدك الخافت / استحيلُ مخيّم حزن / شاهدةَ بيوتات طينية / وحدي انتظرُ الكروان / وأعترفُ أني أولُ دبيبِ مجاني / من أولّ شفقٍ يجيء)[٣٤].

إنّ هذا الشعور الوهمي الذي يسيطر على بعض الشعراء الجدد يساهم في التضليل مرتين، مرة لأنه يضيّق حجم الواقع، ومرة لأنه يعطي صورة غير صحيحة للفرد ويحجب الشاعر عن الالتفات إلى ماهو جزئي وبعيد في نفسه.

– ومن الملاحظات الهامة بالنسبة إلى الفرد أيضاً الاغتراب الذي يأخذ مساحة واسعة في الشعر الجديد، وانتقاله – بسبب ذلك – إلى انهزام. ولعل أفضل نموذج يمثّل هذا الجانب الاغترابي / الانهزامي هو عبد النبي التلاوي الذي لم تستطع تجربته الشعرية أن تتخطّى تجربة قصيدة الرؤيا من حيث المناخ، وهو يذكّرنا بجيل الخيبة والشعر البكائي من حيث المحتوى، وطبيعة انتقاء الألفاظ.

يقول في (التسكّع بانتظار الوطن):

(أهيَ الحرائقُ أم زجاجاتُ النبيذ / تشدّني نحو الرماد، فَأَبْتَني بيتاً لأغنيتي / أسيّجُهُ بأطفال على الشرفات / يشكون الضلالةَ من أبٍ والصبْرَ من أمٍ / ومن جوعٍ يمدّون اللعابَ إلى الرغيف / أهي الحرائقُ، أم أنا رجلٌ دخانٌ أرتقي حزني / وأصعدُ تاركاً وطناً تطلّقُهُ الحمائم / ليس لي منفى سوى هذي المساحةِ بين أعمدة الإنارة والرصيف / وليس لي وطنٌ سواي يشدّني فأحمل نايَ / أحزاني وتهجرني البلادُ)[٣٥].

يلاحظ هنا أن الجملة الشعرية طويلة دون مبرر، كما يلاحظ سيطرة الاغتراب ومن ثم «الرّوح الانهزامية» عليه. ومما يؤكد ذلك لدى عبد النبي التلاوي عناوين النصوص التي احتوتها مجموعة «شيطان الأغنية الأخيرة». فكلُّها مشتقٌّ من جذر الموت (لم تجدني في الطريق – التسكع بانتظار الوطن – موت موتان ثلاثة – البحث عن موت جديد – غيوم في دائرة الحزن المؤبّد – احتراق – أغنية لسرطان الدم – أغنية للموت الجميل – طيور وأسئلة جارحة – سيبكي كثيراً).

رابعاً – الرؤيا في الشعر الجديد:

ذكرنا سابقاً أنَّ معظم الأخطاء التي وقعت فيها التيارات السابقة عائدٌ إلى الخلل الناتج من طبيعة العلاقة بين «الرؤية والرؤيا» وعدم إدراك شعرائها للعلاقة الجدلية الفاعلة بينهما.

الشعر الجديد في سورية ربطٌ بشكل واضح بين الرؤية والرؤيا، وهذا تقدم واضح يُغبَطُ عليه بالنسبة إلى التيارات السابقة، ولكن المشكلة التي وقع فيها تنبع من داخل هذه العلاقة.

فالرؤية حين تكون هشّة وغير واضحة – كما تبيّن قبل قليل – فإنَّ الرؤيا التي ترتكز في بناء محتوياتها، ونماذجها على هذا النوع من الرؤية ستضيق، وستبدو غالباً دون ملامح.

والشعرُ الجديد في سورية حين فَقَدَ القدرةَ على وعي الواقع، أو حين «قَزَّمَ الواقع»، وحين «انهزمت» شخصية الفرد منه، لم يبق للرؤيا شيءٌ تقولُه.

ويستغرب الدارس حين يبحث في الشعر الجديد عن الرؤيا، انه يستغرب عدم وجود ملامح لها، أو آفاق، وهي تتّسم بعدم الوضوح، وكل ذلك حالة منطقية لعدم وضوح الموقف من الرؤية عبر محوريها الأساسيين «الذات والموضوع».

هذا من جهة، ويبدو – من جهة أخرى – أنّ عدم قدرة الشعر الجديد في سورية على تجسيد «الرؤية» أدى إلى عدم القدرة على بلورتها، ومن ثم صياغتها فنياً وجمالياً. وكأنَّ الشعر الجديد في سورية دون هدف يسعى إليه على هذا الصعيد.

ان الرؤيا الوحيدة التي تواجهنا في الشعر الجديد مجرد «شعارات» عابرة.هي صدى لايديولوجيات أو مقولات مُعَدَّة سلفاً.

ومما تتّسم به هذه «الرؤيا» الافتعال، وسيطرة الطابع الخطابي التقريري عليها. وهي رؤيا غير نافعة، كما أنها ليست مقنعة، لأنها لم تتجاوز حدود «الشعار» و«التفاؤل» المفتعل.

- يقول شيخموس العلي:

(صباح الخير وتزهر الجبال / صباح الخير وتبدأُ الولادات / صباح الخير وينغلقُ البحر / صباح الخير / ويحتفل الفقراء بعيدهم المشرق / صباح الخير / وتتجهُ الأيدي في رقصة رائعة / نحو الشمس)(٣٦).

- ويقول صقر عليشي:

(تعالي / السعادةُ تحتاجنا / العشبُ من دوننا في خطر)(٣٧).

- ويقول في مكان آخر:

(لن نقول بأنا نعيش سدىً / ولو نَقَدَ العمرُ منّا ونحنُ نجاهدُ / كيما نزيح حصاة)(٣٨).

- ويقول فيصل خليل مفتعلاً «الرؤيا» في نصّ «اقتراع»:

(تعالوا نعط أصواتَنا، ولكنْ / تعالوا قبل كلِّ هذا / نتذكر باحترام ورهبة / أولئك، اخوتَنا / آباءَنا / أمهاتِنا / وأبناءَنا / الذين طحنتهم ماكينةُ الحرب / وهم يكتبون ملحمةَ الحياة / للأزمنة المقبلة)(٣٩).

خُيِّلَ إليّ وأنا أقرأ هذا النص أنه بطاقة دعوة أو تهنئة في مناسبة ما.

- ويقول جودت حسن في «لاأقل من»:

(لاأقلَّ من خمسين سنةً سأعيش / نصفُها بالحبّ والنصف الآخر بالتصفيق لكلِّ ماتغنيه الحرية / في الندى والتراب)(٤٠).

إنّ مايجمع بين «الرؤى» في النصوص السابقة أنّها مباشرة، قُدّمت عبرَ صيغة خطابية يسيطر عليها طابع «التفاؤل» المتكلّف، و«الشعار».

السؤال الآن: ماهو سبب كل هذه الفوضى في الشعر الجديد في سورية على صعيد بنية اللغة والتركيب البناء والصورة الفنية والرؤية والرؤيا؟

تكمن – باعتقادنا – المشكلة في: غياب المَثَل الجمالي، ان الشعراء الجدد يعانون من غياب المثل الجمالي الذي كان سائداً في المراحل السابقة، وكان محرِّضاً أساسياً للكتابة والاستمرار آنذاك.

وقد رأينا في بداية هذا البحث أن المَثَل الجمالي كان موجوداً في المرحل السابقة وكان الشاعر يسعى إلى تحقيقه أو على الأقل إلى محاكاته على الصعيد «الفني»، وعلى صعيد تجسيد القيم الجمالية المشتقة منه

ان غياب المَثَل الجمالي – في هذه الفترة – وراءَ عدم قدرة الشاعر الجديد على تحديد موقف فلسفي متكامل من العالم، ووراء عدم وعيه الجمالي للواقع، ومن ثُمَّ عجزه عن تملّكه جمالياً، كما أنه وراء عدم قدرتهِ على صياغة رؤيا منسجمة. والأكثر من ذلك أنه، أعني غياب المَثَل الجمالي وراء غياب «القيم الجمالية» في الشعر الجديد، إذ حين يغيبُ المَثَل تختفي القيمة.

إن الشاعر الجديد – كما يبدو لي – شاعر ضائع، فقد الثقة بكل ماحولَه، واهتزّت ثقته بكثير من «المقولات» و«المفاهيم» التي فُرِّغَتْ من مضامينها.

ولابدّ من التأكيد أن المَثَل الجمالي الذي تخلقُه الحاجة الاجتماعية الشاملة هو من «المحرِّضات» الأساسية لتطور الإبداع بعامة. وبما أن هذه المرحلة لمّا تستطع – كما المراحل السابقة – أن تطرح «مُثُلَهَا الجمالية» أو على الأقل لم

توفّر المناخَ الكافي الذي يعطيها الوثوقية الكافية، فإنّ الشعر – وغير الشعر من الفنون الأخرى – سيفقدُ الدليل، والدافع، وسيبقى – ضمن هذه الحالة – بعيداً عن التطور.

يجب أن أشير أيضاً إلى أنَّ المعوَّل الأساسي من هذه الأزمة يتمثَّل في صياغة «المُثُل الجمالي» من خلال إعادة الاعتبار إلى الواقع والثقة به، وتجاوز «الشعارية» و«الهتاف» و«الصراخ» و«الضجيج» والاعتماد على ماهو «شعبي»، و«جزئي في حياتنا» لأنه الشيء الوحيد الذي يمكن – من خلاله – بناء المُثُل الجمالي.

ان سبب خلود الأعمال الابداعية – عبر التاريخ – عائد إلى أنها – جميعاً – عكست ماهو جوهري وأصيل في حياة شعوبها.[٤١]

– ٤ –

نعود الآن إلى البحث – في الشعر الجديد عن أبرز الملامح الإيجابية التي يمكن اعتبارُ بعضها «جديداً»، بمعنى أنّه يشكّل مَعْلَماً بارزاً فيه، أو ظاهرة عامة مميّزة له

ومثلما انطوى هذا الشعر على «ظواهر» سلبية أساسية، فقد انطوى على بعض «الملامح الايجابية» التي تدعو إلى التفاؤل كخطوة أولى لتصحيح المَسَارات الخاطئة التي وقعت فيها التيارات الشعرية السابقة.

أولاً – من الملامح الأساسية لطبيعة «البناء» في الشعر الجديد تجاوزه للقصيدة «الطويلة» التي رسختها قصيدة الرؤيا، وانتقاله من ذلك الحيِّز إلى نظام «المقطوعات القصيرة»، وعلى الرغم من وجود هذا الملح في قصيدة الرؤيا، لكنه كان أقلَّ حضوراً من القصيدة الطويلة فيه، إلى جانب أنه كان – في حال وجوده في النص – ينطوي ضمن الإطار العام للقصيدة الطويلة.[٤١]

أما في الشعر الجديد فهذا الشكل من «البناء» هو الغالب، أو هو ميزة بارزة نستطيع التعرّف من خلاله إلى الشعر الجديد في سورية.

وقد كرّس الشعر الجديد في سورية هذا الشكل من البنّاء المقطعي، فأصبحت له علامات فارقة، ومميّزات واضحة، نذكر منها:

– بناؤه غالباً على «دَفْعةٍ» واحدة.

– بناؤه على «صورة فنية»، بمعنى أن حجمه يتناسب وحجم الصورة الفنية فيه.

– اتكاؤه على التكثيف والتركيز.

– يغلب عليه – بشكل واضح – الطابع الغنائي لا الدراسي.

– بناؤه على حدثين أو أكثر، يحمل الحدث الأخير فيه – غالباً – مفارقة هي سبب أساسي من أسباب الإدهاش فيه.

– يعتمد هذا الشكل من البناء على نظام المشهد المتكامل الذي يمكن أن يستقل بنفسه.

– يقول ابراهيم اليوسف في «الحدود»:

(ليكن / أيُّها الحارسُ / دَعْ هذا الكتابَ / في محرسِك / فأنا أستطيعُ أن أهرِّبَ / بهذه الرأس اليابسة / مئات الكتبْ)(٤٢).

– ويقول محمد فؤاد في «قهر»:

(الصبيُّ الصغيرُ / الصبيّ الصغير الذي يختبىءُ / في جسدي / لماذا، حين يأتي المَساءْ / أيّ مساء / في أي يوم / يسندُ رأسه المثقّلَ على الحائطِ / ويجهشُ بالبكاءْ)(٤٣).

– ويقول صقر عليشي في «نداء»:

(يا أهلَ الضيعةِ / يا سكانَ الحارهْ / يا أشعارْ / ياجارتنا / يا كلَّ الأشياء الحلوه / اصغوا / اصغوا / إني أسمع سقسقة الأسرار)(٤٤).

ثانياً – ومن الملامح الإيجابية في الشعر الجديد أيضاً اعتمادُ أغلب الشعراء – في صياغة نصوصهم – على المفردات اليومية والشائعة، والاعتماد – لتجسيد الحالة والإيحاء بها – على طريقة بناء الحدث وقوة الدفقة، ولابدّ من الإشارة إلى أن قصيدة الرؤيا اعتمدت – ضمن الأساليب التي استخدمتها – على جمالية المفردة للتعبير عن الحالة، أو الموقف، ولتحقيق الغموض الفني، والمساهمة في بناء مناخ متميز. أما في الشعر الجديد، فلم تعد للمفردة – من حيث هي كذلك – أهميةٌ جمالية إلاّ عبر نظام متكامل تفرضه طبيعة المشهد، أو الحالة ضمن إطار «النظام المقطعي».

– تقول مرام مصري:

(أعتذرُ / من الراديو / والتلفزيون / والكتب / أعتذرُ من / الحقائق / والأوهام / والحكم / أعتذر منكم جميعاً / فإنَّ يداً / أسمعُ / تطرقُ بابَ قلبي)(٤٥).

– ويقول جودت حسن:

(سنذهبُ أنت، وأنا إلى البحر / هاقد جاءَ الصيفُ / فتعرّي،/ سنصنعُ معاً بمشاركة الضوء / حريقاً هائلاً في الماء)(٤٦).

ثالثاً – لجأ بعض الشعراء إلى تجسيد بعض ماهو يومي وجزئي وخاص في حياتنا اليومية. وأبرزُ مَنْ يمثّل هذا الجانب محمد فؤاد، ومرام مصري، ومحمد سيده.

رابعاً – ومن الملامح الإيجابية اعتماد بعض الشعراء في بناء «الصورة الفنية» على التساؤل الذي يفتح آفاقاً واسعة ومشروعة أمام الذهن من خلال اختزان «التساؤل» – غالباً – على طاقة إيحائية كبيرة.

– يقول صقر عليشي:

(تلك الصخرةُ / لماذا تتجمّعُ على نفسِها هكذا؟/ على مَنْ تريدُ أنْ تنقضَّ / في لحظة مباغتة)(٤٧).

– ويقول أيضاً:

(لماذا يمطُّ هذا الجبلُ عنقَه كثيراً، ماالذي أنْ يراهُ في البعيد)(٤٨).

– ويقول طه خليل:

(أيُّها الناس / لماذ حين تنامون في المساء / تغطون رؤوسَكم؟/ من تخجلونَ ممّا فعلتُمْ في النهار؟)(٤٩).

إنّ النصوص السابقة اعتمدت – في بناء الصورة – على التساؤل الذي ساهم في تغذيتها بالأشياء التالية:

– فتْحُ آفاق جديدة، وترْكُ المجال مفتوحاً أمام المخيلة.

– بثّ الحركة في عناصر الطبيعة.

– التكثيف والإيحاء والغموض.

– الإدهاش والمفارقة.

وضمن هذا المحور الآخر يقول صقر عليشي:

(لماذا اختارَ الدّمُ اللونَ الأحمرَ / ألاّ تشكلُ / سفوحُ شقائقَ النعمان / خطراً كبيراً / على أمريكا؟)(٥٠).

خامساً – هناك سمة لافتة للنظر في الشعر الجديد هي امتداد الطبيعة عبر الإنسان، فبدلاً من خلع سمات إنسانية عليها، أي بدلاً من «أنسنتها»، كما هو الحال في شعر المراحل السابقة، فقد أضيفت سمات الطبيعة إلى الإنسان في بعض الشعر الجديد.

– تقول مرام مصري:

(سرقتني الأرضُ من البحرِ / لذا ترى شفتي من رمالٍ / وكلماتي صخوراً معشوشبة)(٥١). إنّ مثل هذا الاستخدام يُغني النص بطاقة إيحائية هائلة، كما أنه يغني الإنسان فيه حين يرسم صورة جديدة له، ضمن أبعاد مميّزه.

سادساً – ومن الملامح التي تميّز بعض الشعر الجديد في سورية «الاقتصاد الشديد في اللغة».

– يقول محمد سيده:

(حين رأوك متلبسةً / بحريرِ النوم قربي / وتفيضينَ حناناً وقوهً / رجموك بسلسلة من الجبال وهربوا)(٥٢).

ولابد لنا من الإشارة إلى وجود سمات أخرى ذات طابع إيجابي في الشعر الجديد في سورية تستحق التوقف عندها، ولكنها تظل خاصة، وجزئية، ليس من الممكن تعميمها، أو اعتبارها ظاهرة، وتحتاج – ربما – إلى زمن طويل حتى تثبتَ فاعليتها، ومن ثم وجودها.

خاتمة:

نريد أن نعترف – في نهاية هذا البحث – بتقصيرنا المتمثل في عدم قدرتنا على الإحاطة بكل ماصدر ضمن اطار الشعر الجديد في سورية، فهناك

شعراء لم نستطع الحصول على نتاجاتهم، مثل: بيان الصفدي ومحمد وحيد علي، وعلاء الدين عبد المولى، ودرغام سفان، وجمال علوش، وراتب سكر، وحنيف يوسف، وهناك شعراء متميزون لدينا بعض نتاجاتهم، ولكنهم لم ينشروا «مجموعات» وبما أن هذا البحث ذو طابع علمي، ويحتاج إلى التوثيق، فاننا – لهذا السبب – لم نتوقف عندهم، ونعترف حقاً بتقصيرنا في هذا المجال. مثل: عبدالسلام حلوم، ومها بكر، وحسين بن حمزة، وغزوة عيسى، ووائل أورفلي، ومصطفى كندش وغيرهم. كما نعترف أيضاً أن هناك شعراء تجاوزناهم عمداً، لأنهم يمثلون اشكالية حقيقية إلى جانب افتراقهم الواضح عن مناخ الشعر الجديد، ولذا فدراسة شعرهم تحتاج إلى وقفة متأنية لاتحتملها طبيعة هذا البحث. أبرز هؤلاء: عبد اللطيف خطاب.

ونود أن نؤكد أيضاً أن هذا البحث كُتب بدافع الحرص الشديد على مساهمة النقد «التطبيقي» الفاعلة في تطوير النتاج الإبداعي.

ولابد أخيراً من الاشارة إلى أن كل الآراء المطروحة في هذا البحث ليست نهائية، وهي قابلة للإثبات، مثلما هي قابلة للنفي.

– هوامش البحث –

١ – راجع مقالتنا «شعر الشباب بين الوعي الممكن الحي وفوضى قصيدة «الرؤيا» – الاسبوع الأدبي عدد/ ٢١٤/ ١٩٩٠.

٢ – يمثل هذا الاتجاه حسان عزت.

٣ – يمثل هذا الاتجاه سعد الدين كليب، وابراهيم ياسين في مجموعاته الأخيرة.

٤ – منذر مصري بالاشتراك: أنذرتك بحمامة بيضاء/ ١٠٢/ – دمشق ١٩٨٤ – وانظر قوله أيضاً: / ١٢٠ – ١٢٧ – ١٣٦ /.

٥ – طه خليل: قبل فوات الأوان: / ١٩ / – دمشق – ط١ – ١٩٨٨م.
* – انظر: نفسه / ٣٢ /.
٦ – ابراهيم اليوسف: للعشق، للقبرات، للمسافة / ٦٥ – ٦٦ / – دمشق – ط١ / ١٩٨٦ وانظر: نفسه / ١٦.
٧ – شيخموس العلي: عربات من الرنين / ٧٢ / دمشق – ١٩٨٣م.
٨ – عبد النبي التلاوي: شيطان الأغنية الأخيرة / ١٠ / – دمشق / ١٩٨٩م.
٩ – منذر مصري: نفسه / ١٢٨ /.
١٠ – طه خليل: نفسه / ٣٥ .، وانظر نفسه أيضاً /٣٩/ و /٥٠/.
١١ – ابراهيم اليوسف: نفسه ٣٥ – ٣٦/.
١٢ – مسلّم الزيبق: سوناتات للفرح / ٢٢ / دمشق ط١/ – ١٩٨٥م.
١٣ – دعد حداد: كسرة خبز تكفيني / ٢٩ / – دمشق . ١٩٨٧م.
١٤ – حكم البابا: أكبر من جحيم – أصغر من تنور / ٨ / ط١ – ١٩٨٥م.
١٥ – طه خليل: نفسه / ١٢ /.
١٦ – صقر عليشي: الأسوار / ٥٩ / دمشق ط١ – ١٩٨٩م.
١٧ – صقر عليشي: أحاول هذا الكلام المُثير / ١٠ – دمشق / ط١ / ١٩٩٠م.
١٨ – ابراهم اليوسف: نفسه / ٦١ /.
١٩ – طه خليل: نفسه / ١٧ / – وانظر: نفسه / ٤٥ /.
٢٠ – نفسه / ٣٥ / – ٤١ – ٤٢ /.
٢٢ – صقر عليشي: قصائد مشرقة على السهل / ٢٨ / دمشق – ط٢ – ١٩٨٩م.
٢٣ – نفسه: / ٤٢ /.
٢٤ – شيخموس العلي نفسه /١٥/، وانظر: نفسه /١٠ – ١٤ – ٧٢ – ٨١ – ٩١ – ٩٥/.
٢٥ – بخاصة في مجموعته «اختصاص جديد للروح» دمشق ١٩٨٦م.
٢٦ – محمد فؤاد: طاغوت الكلام – دمشق ط١ – ١٩٩٠م.
٢٧ – في مجموعتهم المشتركة «أنذرتك بحمامة بيضاء».
٢٨ – راجع مقالنا المشار إليه سابقاً.
٢٩ – ابراهيم اليوسف: نفسه / ٢٧ /.
٣٠ – يشمل هذا الحكم نتاج فيصل خليل وجودت حسن وشيخموس العلي.
٣١ – ابراهيم اليوسف: نفسه /٧ – ٨/، وانظر: دعد حداد: نفسه /٦٥/.

٣٢ - شيخموس العلي: نفسه /٧٣/.

٣٣ - ٣٤: ابراهيم اليوسف: نفسه /٢٧/ ،/١٨/.

٣٥ - عبد النبي التلاوي - نفسه /٢١/. وانظر: نفسه /٢٧/.

٣٦ - شيخموس العلي: نفسه /٩١/، وانظر: نفسه /١٠/ و/١٤/.

٣٧ - صقر عليشي: الأسرار /٤٧/.

٣٨ - نفسه /١٠/.

٣٩ - فيصل خليل: فضاء للحب الشاسع /٣١/ - دمشق ١٩٨٤م.

٤٠ - جودت حسن: اختصاص جديد للروح /٢٣/.

٤١ - أدونيس مثلا في قصيدة «مهيار الدمشقي».

٤٢ - ابراهيم اليوسف: نفسه /١٤/.

٤٣ - محمد فؤاد: طاغوت الكلام /٣١/.

٤٤ - صقر عليشي: الأسرار /٣٩/.

٤٥ - مرام مصري بالاشتراك: أنذرتك بحمامة بيضاء /٤١/.

٤٦ - جودت حسن: نفسه /٧/.

٤٧ - صقر عليشي: قصائد مشرفة على السهل /٣٦/.

٤٨ - صقر عليشي: نفسه /٣٨/.

٤٩ - طه خليل: نفسه /٣٠/.

٥٠ - صقر عليشي: قصائد مشرفة على السهل /٣٩ - ٤٠/.

٥١ - مرام مصري: نفسه /٢٧/. وانظر: عليشي: قصائد مشرفة على السهل /٥٥/.

٥٢ - محمد سيده: نفسه /٨٨/.

** لابد من الاشارة إلى أن الاستخدام المجاني للمفردات، والفجاجة في التعامل معها، واللعب المتعمّد في اللغة، وتراكم الأسماء والصفات والأحداث، والتكرار غير الموظف، والتعامل المجرد مع الرمز أدى إلى نتائج منطقية في البناء بعامة هي: التفصيل غير المسوَّغ فنياً وجمالياً، والنثرية، وانعدام الإيحاء الفني وغياب الدهشة، وتشابه النصوص في الرداءة، والذهنية والافتعال.

* * *

ابـــــداع

شعــر

حلم...
على حافة الصيف

فــوّاز عيــد

أمدُّ يدي من الشُّرفهْ
لأغرفَ سُكّراً لحبيبتي..
من ليلة قمراءْ.
لتصنعَ منه شاياً ساخناً
وحكايةً أولى..
ودرباً سارياً في الليلِ.. للبيداءْ.
وأقواساً من الأجرِّ..

• فواز عيد: أديب وشاعر من فلسطين، يكتب الشعر وينشر منذ اوائل الستينات، من اعماله «في شمس دوار»، «من فوقه انحل من اثين»، ينشر في الدوريات العربية.

قد نُقشت عليها: أحرفٌ أولى
وأشعارٌ من العشرينَ
حبٌ غائمٌ.. من غير ما أسماءْ
وأفْقٌ من سراب الماء..
إذْ.. تطفو به خيَّالةٌ وظِباءْ

* . . *

أمدُّ يدي.. من الشُّرفهْ
لأدخلَ في حوانيتِ الحريرِ
لأنتقي منها الشفيفَ الأزرقَ الفضّاحْ
ومن عَتَبِ النجوم..
حنينَ سُكَّرِها، إلى أن يفرحَ التفّاحْ
يُفيق به شذاهُ..
على الغصون العاريات.. فتحتفي البيداءْ.
بهذا الصمت.. إذ يمتدُّ حتى الموت..
حتى رغبةِ الأشياءِ بالصَّرخاتِ من فزعٍ..؟
وحتى رغبة الأشياءِ – في شهواتها –
لفمٍ.. وصدرٍ من تلاع الرمل..؟
وهي تهمُّ بالأشياءْ.

* . . *

أنام على حرير الصيف.. نومَ الذئب..
كي ينمو به نومُ الحبيبةِ جانبي..
فيمرَّ قربَ النوم أطفالي..
فأقترحُ النجومَ لنومهم..
حتى ينوءَ الليل بالأسماءْ.
أسميهم لهذا الليل..
كيما يعرفوه بوجههِ - ليلاً -
إذا صاروا غداً.. شعراءْ.

يعيّرني أخي ببنيَّ..
إذْ عيّرتُه.. بالريح.. والأنواءْ
يعيّرني بطعمِ اللوز..
إذْ عيّرتُه.. بيد العروس..
وصرّةِ الحنّاء.
يعيّرني: بأني لستُ أملكُ
من بلاد.. كنتُ أعرفُها
سوى عَصْفِ الرسائل..
واشتهاءِ الأرض..
في إطلالة السمراءْ.

يعيّرني.. بأني حالمٌ بالأرضِ
كلِّ الأرضِ.. كلِّ الأرضِ
من دحنونها.. حتى «خُزاماها»
ومن بلّورها الثلجيِّ.. في قمم الجبالِ
الى رُعاف الرملِ في البيداءْ.
تظلُّ الأرضُ.. كلُّ الأرضِ لي..
كلُّ النجوم بسلّتي
كلُّ البكاءِ بها..
وكلُّ الليلِ.. كلُّ «الآه» في البيداءْ
وليْ فيها المدائحُ.. والأغاني كلُّها
وليَ السيوفُ بها – وإن صدئتْ –
ولي فيها معلّقةٌ..
على أستارِ ليلٍ فارغٍ..
مرثيّةٌ عصماءْ.
فها نحن اقتسمنا حُلْمَنا
فنهبتَ كلَّ الأرضِ..
ملءَ مدايَ.. حتى الموت.
سهولاً للمدى.. وسهولْ.

حتى يفرغَ الحُلُمْ.
قرىً.. وقرىً..
بيوتاً مُشرعاتٍ كلَّها.. وبيوتْ

* . . *

وهانحن اقتسمنا حُلْمنا.. فرضيتَ
ملءَ يدي أخي ذهبٌ.. وأوسمةٌ
وتيجانٌ من الياقوتْ
وملءِ مداه.. ترجيع النشيد له.
«بلاد العرب أوطاني»
قبورُ الأرض.. من نجدٍ.. إلى يمنٍ
إلى مصرٍ.. فتطوانِ..
ويخفق فوقها.. العلمُ..
قبورُ الأرض..
يقطر فوقها مطرٌ..
وتخفق بينها.. إيماءةٌ.. ودمُ.

أشيلُ باصبعيَّ حَزيزَ هذا الليلِ..
كي يبدو.. بهذا الليل.. عريانا
أكَلِّمُ فيه رغبتَهُ.. ببوحٍ ما..
لكي يغدو ببعض البوح.. انسانا
فيُقبل موجعاً في جُرحهِ الأفقيْ
تسيلُ إلي جبهتُهُ على ظمأ
فأذرف دمعةً في ظلّهِ
ليقومَ من ظلِّ الجدارِ إليْ
فيسألني: كم الساعةْ؟!
كم الأحزانْ.. والشهداءْ
فأكبو لحظةً
ليموتَ ثانيةً.. على كتفيْ
لأندبَ وجههُ مَيْتاً
أو الوجه الذي كانا..
أقلبهُ على شجنٍ،
وأهمسُ:
ربما يغدو – ببعض الموت – فتّانا.

أشيلُ بأصبعيَّ حريرَ هذا الليلِ
كي يبدو بهذا الليل عريانا
لألمح روحَهُ.. تسري به..
وأرى أساهُ.. يدارُ في الكاساتْ
يبذِّرُ وجهه جذلاً
إذا مَرّتْ به الحاناتْ
ليرجعَ متعباً..
فيدق باب الدار.. سكرانا
لتمسح وجهه امرأةٌ مطعمةً بكمثرى..
وحين يفيق.. بعد الليلِ
إذ بالدارِ.. غيرُ الدارِ..
إلا أنها امرأةٌ..
تمدُّ حريرَها صيفاً.. بطولِ الليلِ
يخطرُ عامداً.. في الليلة الأخرى..
ينام الليل.. لايصحو..
ولاتصحو التي كانت «بكمثرى»

لعلَّ أخي.. مضى نزقاً..
ليسلو بالهوى.. عن غربةٍ في الأرضِ
أو في الرّوحْ.
إذا امتلك النساء معاً.
فأتعبهنَّ بالشكوى..
فغادرَ الليالي والموائدَ كلَّها
ليظلَّ وحشياً.. ومغترباً
يلملم بعضَ أجزاءِ الحكايةِ..
ثم يخرجُ شاخصاً
لفضائه المجروحْ.

* . . *

أخي ذاك الذي يمضي بهذا الليلِ
يكبُرُ عشبُهُ فيه..
يعاونني على تفاحتي..
ويسيرُ ميتاً في براريهِ
فألمسُ روحه.. كيما أناديهِ
يُجاهد أن يخاتل ريحَ هذا الليلِ
لايدنو.. ولاينأى.. لأرثيهِ

ينام على وسادتهِ
لأحلَمَ في مآقيهِ
فلا يصحو أخي من نومهِ أبداً
ولا أرتدُّ من حُلُمي
كلانا ميّتٌ في الليلِ..
وجهُ أخي.. يموتُ معي
ووجهي.. ميتٌ فيهِ

* . . *

فأمشي في جنازتهِ
وتمشي خلفَهُ الأنهارُ والغزلانْ..
وتمشي الريحُ والأشجار
وتتسعُ الجنازةُ.. كلما مرّتْ
بأرضٍ ما.. بلادٍ ما
تنوحُ عليه - في أوكارها - العقبانْ
فتخمد في البلاد النارْ
ويلحَقُ بالجنازةِ حاسراً
ليلٌ قديم عاثرٌ
ووراءه يمضي نهارٌ واجفٌ.. ونهارْ

* . . *

أعاتبُ فيه زهرَ اللوزِ
إمّا.. ماتْ
«وإما أوراق الصفصافْ»
وإما أعولَ الذئبُ..
الذي قد قاسمَ الشعراءَ خبزهمُ
- إذا جاعا -
أعاتب فيه.. روحَ أخي.. خطاياها
أقول له:
أأنت أخي الذي قد ناولتكَ الشمسُ أمّي
كي تخمّرَه - على شجنٍ - حناياها..
لتكبرَ قربَ ظلمتها..
التي يعدو بها ظبيٌ - قبيل الفجر - مرتاعا
أأنتَ أخي؟! الذي قد خمّرتكَ الأرضُ
ملءَ النوم..
كي تهبَ «المنامَ» لنا.. وأنت تنامْ
تناولنا قصائدنا.. معلقةً بسُرَّتها..
وتخطرُ في قميصِ أميرِ «جُند الشامْ»

* . . *

فلا يدنو أخي.. منّيْ
ولايرتدُّ في جرحٍ.. مدى الشفقِ
ولايأتي بهذا الصيفِ..
ولا الصيف.. الذي قد كانْ.
أمدُّ يدِي إليهِ
لعلّه يصحو من العارِ
فيذهبُ في نداء الليل.. مبتعداً
بصوتِ الذئبِ - إما جاعَ -
أو.. قد شكّهُ سهم من النارِ
فشبَّ.. ليخدشَ الليلَ الذي يعلو
بأنيابٍ.. وأظفارِ.

* . . *

أسائله: أأنتَ أخي..
أم القمرُ.. الذي قد مرَّ من بوابة السَّهر
فزرَّ عليه معطفه.. من المطرِ
وظلَّ يسيرُ.. حيث أسيرُ..
لايدنو..
ولايقوى - بعلتهِ من الحمى - على السَّفر

* . . *

أنا أدري:
بأن وحدنا في الليلِ..
وجهُ أخي.. ومرآتي
ووجهانا على الأرضِ
وأنا قد تقاسمنا..
دموعَ الأنبياء معاً
وغدرَ الإخوة الأعداءْ
تقاسمنا المذابح والحروبَ معاً
وظلَّ لنا البقيةُ.. القصيدةِ
والهوى الليليّ
ظلَّ لنا.. رُعاف الشمسِ
بين البحرِ.. والصحراءْ.

* . . *

أنا أدري:
بأن أخي.. يسير وراء هذا الليلِ
مجروحاً بفضته.. من الأرقِ

وأن أخي.. يسير وراء هذا الليلِ
يشعل نجمة.. نجمةْ
ويذروها.. مدى الأفقِ

* . . *

أنا أدري:
بأن أخي.. يعودُ إليَّ
ملءَ الليلِ
يقبلُ فيه.. ملء السكر الليليّ
يناولني.. يديه.. ووجههُ..
لأراه بين يدي
فيدنو عاتباً من شرفتي..
بقميصه الكُحْليْ
يرِقُّ به نسيم الليلِ
حتى بان: عيناً.. بعد عينٍ
رحلةً.. من بعدِ أخرى
قامةً عزلاءُ.. واقفةً.. لألقاها
لكي أبكي.. وأحضنَهُ
وكي يبكي.. على كتفيْ.

* . . *

يقوم أخي قيامتهُ
بقوة حزنيَ العاري
بخفقةِ أنجمي الأولى..
التي أذنتُها:
– أن تبعثَ الموتى –
فتبعثَ روحَه الأولى..
وتمشي فيه.
عرياناً..
إلى الدارِ.

* . . *

ابـــــداع

قصّـــــة

أبــوجَاسم

حسين الجمعة

القرويون - الشوايا - الذين عاشروه، وخبروه جيداً، يقولون: لم يأت إلى هذه الطاحونة طحان أصلح منه، لكن بعضهم برم به وسخط عليه.

فالذين اكتشفوا صفاء قلبه ونقاء طويته، رضو عنه ومنحوه ودهم.

---

* حسين الجمعة: أديب وقاص من سورية، ينشر في الدوريات المحلية والعربية.

أما الذين كانت تصدمهم عصبيته وحدة لسانه أحياناً، فقد أبغضوه وتجافوا عنه، وربما أضمر له بعضهم سوء النية.

ومع ماعرف عنه من إخلاص في العمل ومن نشاط وسرعة في التنقل بين صدر الطاحونة وبين أكياس القمح والطحين، حيث كان يبدو هيكلاً أبيض من شعر رأسه ولحيته إلى قدميه الحافيتين، فقد كان إلى جنب ذلك مزاجياً متقلب الأهواء... فغالباً ماكان يغادر صدر الطاحونة مغاضباً الزبائن، تاركاً إياهم يعانون مشقة الانتظار والاختلاف فيما بينهم على أدوارهم في تقديم أكياس القمح إلى الطحن، ليهرع إلى الشاطئ، يتأمل نهر الفرات ويديم النظر فيه من الضفة إلى الضفة، كمن يبحث عن شيء في أعماق الماء...!

ولم يكن هذا النزوع إلى الشاطئ ينتابه في النهار فحسب، بل كان يمضي قسطاً من الليل على الشواطئ، حاملاً شبكة الصيد، ينتقل بها من مكان الى آخر، يرميها بعزم هنا وهناك، تبعاً لخبرته الطويلة في مواضع السمك، ليعود إلى منزله قبيل الفجر بعدد من السمك الفراتي اللذيذ... الرومي أو البني.

كان أبو جاسم صياداً ماهراً، ورث مهنة الصيد عن أبيه الذي كان مضرب الأمثال والشهرة في صيد النهر والبر، وكان يعتز بمناقب أبيه ويروي بتباه، وفي كل مناسبة، الأحداث المفزعة التي كانت تفاجئ أباه في رحلات الصيد في البراري وفي جزر الفرات، مع الذئاب أو الخنازير.

لكن أبا جاسم لم يألف صيد البر كأبيه (السكماني) الشهير، وانما حذق صيد النهر، وعرف بالخبرة وطول التجربة مواطن الشبابيط في الماء على اختلاف احجامها وأنواعها....

- هنا شبر.... هناك شبران... وهنالك أكبر.... أنظر في هذه الردة (الخليج) شبوط رومي صغير يطارده فرخ جائع...! ثم يهز رأسه، ويلتفت إلى صاحبه: هذا كله أخذته عن المرحوم والدي.

قال له أحدهم مداعباً:

- لابد أن أمك ياأباجاسم وضعتك على شاطئ الفرات...!

ابتسم أبو جاسم تعبيراً عن مشاعر الفخر والاعتزاز، الا انه اجابه غامزاً:

- إن أمي وضعتني حيث وضعتك أمك... إسألها.

على هذا النحو كان يمضي ليالي الصيف، إذ النسمات اللطيفة الرخوة، وحيث ظل القمر ينسكب في أعماق الماء كشمعة كنسية، أو يتكسر بين الأمواج مع كل هبة ريح...

أما في ليالي الشتاء، حيث تتجمع السحب الممطرة وتشتد الريح وتصطخب أمواج النهر، ولاسيما في فصل الفيضان المرعب، فانه يأوي إلى منزله مكرهاً، فيجلس على طراحته، مسنداً ظهره إلى الحائط، يروي لأولاده الصغار الملتفين حول المدفأة، حكايات عن مآثر جدهم العظيم في البراري والجزر.

إلا أن فصل الفيضان ماكان ليحول بينه وبين النهر، وخاصة حين يصحو الجو وتغمر الشمس الدافئة جوانب الطاحونة المطلة على النهر، حيث أكياس القمح المكدسة وأصحابها القرويون ينزرعون فوقها بفرواتهم كجذوع خاوية، فيتصدرهم أبو جاسم يحدثهم عن ذكريات الصيد، وربما حدثهم مراراً عن حرب «السفر برلك» التي خاضها مع الأتراك العثمانيين في شبابه، ووقوعه في الأسر، وعما لحق جسمه من طعنات الحراب أو الرصاص، وغالباً ماراه الناس يكشف عن كتفيه وصدره وظهره، ليريهم آثار الطعنات...

في هذا الفصل، إذ يتعذر صيد السمك، يتحول أبو جاسم إلى صياد من نوع آخر... إذ يصبح صياد جذوع أشجار وأشلاء غراريف؛ بآلته البسيطة «الشاز».

– إنني لم أشتر عوداً واحداً من الحطب... قوموا إلى الحوش وتفرجوا... عندي من حطب الفيضان مايكفي للتنور والمدفاة سنة كاملة.

وفي حين كان يشتد فضول القرويين إلى أحاديثه الطريفة، والمرعبة أحياناً، كان يقطع الحديث بين حين وآخر، ويشيح عنهم ليلقي نظرة إلى النهر، وقد بلغ أوج فيضانه وقوة تياره.

– مافي شي... مافي شي ياأبا جاسم... أكمل... أكمل...

يقفز أبو جاسم، ويخطو بضع خطوات مبتعداً عنهم، فيقف على الجرف العالي يتأمل شيئاً قد بدا لعينيه على سطح الماء من بعيد...!

– مابك ياأبا جاسم....؟

لم يكترث للسؤال... أسرع منحدراً نحو الشاطئ، وأخذ يخلع ثيابه في سرعة... لحق به جماعة وبقي آخرون في أماكنهم، وقد اشرأبت أعناقهم وحدقت به أعينهم باندهاش...!

تعرى أبو جاسم تماماً، فبدا طويل القامة ممشوقاً، وجعل القرويات يختلسن إليه نظرات خاطفة ويتضاحكن بغنج...

تله واحد ممن تبعوه:

– أين ذاهب أنت يارجل...؟ إعقل يازلمه... ستجمد، ستموت.... العَتَلُ بعيد، والنهر جارف...!

لم يصغ إليه. أفلت من قبضته وقذف نفسه في الماء.

وهرع الناس جميعاً إلى الشاطئ ليتفرجوا عليه وهو يصارع الأمواج بعناد. ورغم حدة أبصار القرويين، فبعضهم لم يعد يراه بعد أن جرفه التيار المزبد بعيداً عنهم، قلة منهم مازالت تلمح ذراعيه ترتفعان وتهبطان لامعة تحت أشعة الشمس، إلى أن غاب تماماً عن الرؤية.

- الاعمار بيد الله... لكن صاحبكم لن يرجع... الطمع...! آخ يابني آدم...!

ابتسم الفلاح، وأردف قائلاً: ستأكله الشبابيط، ويصبح الآكل مأكولاً...

مضت ساعتان، ومازال المتكورون بفروتهم فوق الأكياس يثرثرون حول مصير أبا جاسم، وكان بعضهم يتلاومون على ضعفهم عن ثني صاحبهم عن هذه المغامرة.

نهض أحدهم وقال بأسى بالغ:

- سأركب لأبلغ مخفر الدرك..

ولم يكد يبتعد عنهم، حتى أقبل أولاد، يتسارعون صارخين:

- عاد أبو جاسم... رجع... رجع..

نط الجميع من أماكنهم ينظرون، ولكنهم لم يبصروا أحداً في الطريق المنحدرة نحو الطاحونة...!انتشروا وتلاغطوا: أين هو..؟ أين..؟

هتف الأولاد مشيرين بأذرعهم إلى النهر... إنه تحت... يدفع عتل الغراف في المي....

فنزلوا جميعاً إلى الشاطئ:

- إي والله... ذاك هو...

لقد شاهدوا أباجاسم يدفع العتل الضخم، في الشاطئ ضد التيار.

فرح الناس وابتهج الأهل والجيران، وأحضرت له ثيابه وفروة صوفية ألقيت على كتفيه.

كان منهك القوى، ولكن لم يخب في عينيه بريق الأمل... أشار إلى بعضهم أن يرفعوا العتل ويسندوه إلى جدار الطاحونة، ودخل منزله بخطوات متوازنة، فأوى إلى فراشه ونام حتى الصباح...

ومع طلوع الفجر أقبل من الجهة الغربية فلاح عجوز راكباً أتاناً هزيلة، فترجل أمام باب الطاحونة وأخذ يطرق الباب بعصاه، فاستيقظ القرويون الذين باتوا ليلتهم في الطاحونة، وفتحوا الباب.

سألهم الطارق، بعد أن صبحهم بالخير، عمن يقال له أبو جاسم.

- ماتبغي منه ياعم...؟

- علمت أنه هو الذي أنقذ عتل غرافي... هذا... الذي أخذه الفيض بالأمس...

أقبل أبو جاسم محشواً في فروته، وفي إثره ابنه البكر الذي استيقظ مع أبيه على صوت قرع باب الطاحونة.

نظر أبو جاسم إلى الفلاح العجوز، وسأله مبتسماً:

- ها... ماتبغي ياعم..؟

- العتل ياأبا جاسم.. إنه لي.

هز أبو جاسم رأسه، وأخذ بيد الفلاح إلى العتل المسند إلى جدار الطاحونة:

- أهذا هو عتلك ياعم...؟

– إي بالله... هو.

– خير ... إنشاء الله. أتستطيع مهلوبتك هذه الهزيلة حمله..؟

– مابها من بلاء... الله يبعد عنك البلاء..

– حسن... استلمه ياعم.

طفح البشر في وجه الفلاح، والتفت نحو الصبي الواقف بجانبه، فتسللت يداه باضطراب إلى محزمه القماشي، وبعد لأي أخرج من بين طياته صرة رفعها إلى فمه وأخذ يعالج حل عقدها بأسنانه، حتى إذا ماانتهى إلى حلها، تناول منها، ويده ترتجف، قطعة نقدية من ذات عشرة القروس، ودسها في يد الصبي..

قهقه أبو جاسم، وربت على كتف الفلاح قائلاً: الله معك ياعم... الله معك...

* * *

ابـــداع

قصـــة

المـــرآة

أنيسة عبود

«أتعرف.؟ كرهت قراراتكم».

- وضع لي وردة في كتابي وقال: هه.. ابتسمي هيا -
كان المكان فارغاً، وكانت الضجة تتسلل بهدوء إلى داخلي... شعرت أن حذائي يزعجني، سحبت الوردة من الكتاب ثم رميتها من النافذة كانت الشمس تنبثق من وراء الغيوم، وكانت الرياح تسوق أمامها قصاصات الأوراق التي رميتها من النافذة.

---

* أنيسة عبود: أديبة وقاصة من سورية، تكتب المقالة القصيرة، والدراسة، تنشر في العديد من الدوريات المحلية والعربية.

«هيا انزعي هذه الكآبة» «هكذا ...؟ ويكل بساطة يجب على المرء أن يخلع كآبته وخيبته وكأن هذه الأشياء رداء أو كأنها حذائي الضيق هذا الذي يشد على قدمي. هل أمشي حافية...؟... أأمشي أمام الناس هكذا بلاحذاء؟»

ومع أني أرغب في ذلك ولكن لايمشي الناس في الشارع حفاة وأنا عليّ احترام الشارع... واحترام المدرسة واحترام بيتنا وعليّ احترام رغبة زميلي الذي يغازلني ويطلب مني بتوسل أن أبتسم..

- هكذا ... وكأن الانسان يشتري رغباته من عند دكان جارتنا.

- أو

- أو ماذا ...؟

- هذا قرار...؟

- أجل قرار.

- اذن خذ وردتك ودع لي الخيبة التي أورثتني اياها ... خذ أيضاً قراراتك لأن القرارات تصنع بيوتاً، ومزارع... تصنع مداجن لتفقيس الصيصان ولكن لاتجفف هذا الخذلان الذي يقطر في داخلي من ذلك الوجه الذي أطل عليّ ذات ليلة.

- أنت كئيبة اذن.

- لا... ليس هذا بالضبط.. لايهم من أين لك هذه الوردة التي أهديتني اياها.... من أي امرأة أخذتها.

- سؤالك قرار...

- القرار لك... ستصنع منه مواسم فرح أو صخب وحب...

– أشعر أنك متقهقرة.

– على العكس تماماً.. أنا أولد من جديد لأني أكتشف العالم من جديد. مع ذلك أشعر أحياناً أني أنشطر إلى شواطئ وخلجان... ويوم أمس راودتني نفس الفكرة وأنا أزور أمي بعد غياب طويل... أتعرف لم أكن مشتاقة اليها... كنت مشتاقة لأطفئ شوقها فقط... حاولت اتخاذ قرار للشوق، لم أستطع، مارأيك ياأستاذ أتستطيع أن تصنع شوقاً بقراراتك؟.

– كيف حال أمك..؟

– كنت أريد زيارة أمي لأرى هاتك الطفلة فقط. الطفلة التي كانت تروح وتجيء في المنزل زارعة أرضه بالصراخ والضجر والأوراق، لم أقرع الباب على أمي وكأنني الضيف القادم بقرار... بل شعرت فوراً أن الباب يفتح لي، وان عليّ أن أخلع الحذاء كي لاأدوس على بساط الأرض الصوفي.. وعليّ أن أخلع مريول المدرسة وأرمي محفظتي. عند الباب سمعت صراخ أمي التي تتهمني دائماً بالفوضى... بالشراسة والتوتر كأخوتي الصبيان لست أدري لماذا يصرون على أن تكون الفتاة هادئة، طيعة، مرتبة. أكره الترتيب. أكره النظام. أحب أن أبعثر دفاتري على الطاولة الوحيدة في بيتنا. لكن قراراً يمنعني من ذلك..

كان للمنزل رائحة خاصة أعادت إليّ البرد القديم..ناديت (أماه) لم تسمعني، يبدو أنها كانت تقطف بعض الكوسا أو الخيار من الأرض المحيطة بالمنزل... مشيت على أرض بيتنا وفجأة وبشعور انثوي هرعت إلى المرآة القديمة المعلقة على جدار بيتنا الشرقي بقرب النافذة المصبوغة بالأخضر والعارية من القضبان الحديدية... نظرت إلى المرآة فرأيت وجهاً لا أعرفه... مختلفاً عن الوجوه التي مرت بي. مسحت المرآة بيدي علّني أجد وجه تلك الطفلة التي كانت هنا، ثم نظرت في المرآة فرأيت وجهاً لامرأة أخرى – ياإلهي – كان الوجه

متسعاً والقسمات صافية.. حدقت طويلاً فيه... لم أتعرف عليه... في عائلتنا لاتوجد مثل هذه الوجوه الخالية من التعب والهموم.

«أبداً هذا ليس وجه الفتاة التي أعرفها» شعرت أني متعبة. ناديت «أماه» كان الصوت قلقاً متقطعاً نظرت حولي في أكداس الأشياء المكومة هنا وهناك. خُيّل إليّ أني أحمل ثقلاً على كتفي... نظرت في سرير أمي رأيت منديلها الذي تربط به شعرها أثناء النوم أخذته ورحت أمسح المرآة به... نظرت إلى المرآة من جديد فرأيت وجوهاً كثيرة تتزاحم لأطفال ومراهقين وشابات (أماه) عدتأنادي ثانية أمي.. لكن أمي لم تسمعني. أخذت المنديل... بللته بالماء ورحت أمسح به المرآة. مرة... مرتين... ثلاثاً... عشرات المرات... وفي كل مرة كنت أرى وجهاً ينفصل عن الوجه الآخر. بحائط من السنين المصفوفة كالحجارة وأرى طرقات ومراويل مدرسية ووجوه معلمات ورسائل عشق كتبها شاب لصبية كنت أعرفها وكانت تنتحل اسمي أحياناً.

كانت الوجوه تتزاحم... أردت أن أفك تشابكها مع وجه هذه المرأة الغريبـــة والذي أراه في بيتنا لأول مرة تنهدت بعمق لتصبح المرآة ضبابية... هاأنا أرى من وراء الضباب ملامح لصورة فتاة... الملامح والنثرات تكبر وتتسع وتصبح وجه فتاة يافعة... ابتسم واشعر أن الثقل الذي على كتفي بدأ يتلاشى... هاهو وجه الفتاة هذا شعرها... هذا وجهها... عيناها... ابتسامتها التي ربما لم تجرؤ يوماً على البوح بها الا للمرآة كانوا دائماً يقولون على مسمعها على البنت ألا تظهر أسنانها للآخرين لأن محمود الشهال ترك خطيبته لأنها ضحكت أمامه.)

الوجه الذي في المرآة بدأ يكبر ووراءه طريق طويل.... طويل إلى البحر ومن بين الوجوه والطرقات رأيت وجه أمي ووجه أبي قلت: لقد مات أبي منذ مدة طويلة فما الذي أعاده إلى هنا الآن..؟ كان أخوتي وراءه يصرخون وطنجرة من

الفخار تهتز على النار بينما أختي تحشو صدر تنور بالحطب اليابس.... اسمع ثغاء غنم بعيد، وهشام ابن الجيران الذي جاء يستعير قلماً مني.. كان كل يوم يختلق قصة القلم كي يأتي الينا..

(اكره هشام ياامي)

(لماذا... انه شاب ممتاز)

(لست ادري... اشعر أنه بائس جداً. كنت يومها أود أن أقول انه لايعرف كيف يغازلني... ولايعرف كيف يبدأ القول (صباح الخير) يتلعثم ويشرد ويتنهد... ثم... ثم ان شكله لايعجبني.

لم أستطع يومها أن أقول ذلك... كانت ستقول: الرجل لايعيبه شكله، وكنت سأرد وأقول الشكل مهم لدي ياأماه... وكان من الممكن أن نتشاجر وتتهمني بالغرور أو بالجهل...

ايه...أيام..

لقد أصبح هشام (دونجوان عصره) وأصبح يتفنن في مغازلة النساء، صحيح هو لايدقق كثيراً في مسألة الجمال ولكنه يدقق بالحضور الانثوي انه يرغب دائماً أن يحاط بالنساء.. لكن للأسف لم أر معه امرأة جميلة كلهن عانسات أو قبيحات أو مهملات على رف الزمن... عندما يراني يحاول اغاظتي بالتودد الى احدى أولئك العوانس... يرفع رأسه مغروراً.... يشعر انه رجل مهم... مهم جداً كلما ازداد اعداد النساء حوله. آخر مرة رأيته حاول مغازلتي - انه مثلك أيها الزميل - ابتسمت وقلت: هشام؟اإني أعرفك جيداً، اذهب إلى امرأة أخرى... أتعرف؟ لا... لا... أنت لاتعرف أن هشام يختلق علاقات كاذبة فقط كي يثبت أنه رجل ويتحدث عن النساء المعجبات كما يتحدث عن سيارته

الفاخرة (هه... قال صار للأعمى صبي...) على كل حال ستبقى صفعتي الى الأبد قابعة في نقرته. وستبقى أظافري وسخريتي منه وأشياء أخرى، محفورة إلى الأبد في وجهه.. (ربما لهذا السبب دائماً يرتدي قمصاناً عالية القبة... ويمسح وجهه كثيراً وهويتحدث بصوته النحيل إلى المرأة.

أتراه يمسح أظافري عن وجهه..؟!

أنظر إلى المرآة أرى وجهه قابعاً فيها.. اغضب... (كنت فعلاً أكرهه ولكن كنت أستمع اليه أحياناً.... لست أدري لماذا... ربما لانه كان الرجل الوحيد الذي أمامي... مع ذلك لم أتمن أن أقبله أبداً... وعندما حاول ذلك تحولت إلى امرأة أخرى... هكذ هو قال... والله من المضحك أن يتحول الانسان إلى وحش مثلاً أو إلى حشرة لأن الغابة لم تعد تتسع حتى بات من المتطلب انشاء غابات جديدة للوحوش القادمة.

(أماه) صرخت بأعلى صوت حتى أرد وجه هشام من المرآة، وجو كثيرة تمر الآن.... عشرات هي أو أكثر.. امسح المرآة بشدة بقطعة قماش مهترئة كانت كما أذكر فستاناً لأمي... يظهر وجه المرآة الغريبة مرة أخرى في المرآة وتحتلّها احتلالاً كاملاً... انه لايتحرك... أخذت منديلاً ورقياً من محفظتي ورششته بالماء ثم أعدت مسح المرآة.. غير أن هذا الوجه مايزال قابعاً... محتلاً المرآة... صامتاً ويحدّق بي. لم أحب هذا الوجه (من هذه المرآة؟) حاولت استذكار كل الوجوه التي مرت بي من الوجه الاسمر الى وجه هشام ومن وجه أمي إلى وجه أبي الذي مات منذ زمن طويل.. انه الآن خلف الوجه.. أراه مغمضاً عينيه وأرى امّي تنوح فوق رأسه... ترغرغت عيني بالدموع.. تنهدت فتكاثف الضباب فوق المرآة ثانية.... تركت المرآة ورحت أغسل وجهي بالماء والصابون لاعود وأنظر في المرآة. نفس الوجه... صامتاً... محدقاً.. ابتسمت فابتسمت المرآة... أصرخ تصرخ –

أقول اسمي. تنتحل اسمي (اف) ورفعت يدي ثم لكمت المرآة بقبضة يدي لم تنكسر بل انبجس منها وجه حار غامض... مهموم ينز العرق من صدغيه شعرت انه يلاحقني. يطاردني يركض لاهثاً خلفي.... بدأت بالتحرك إلى الوراء. اني لاأقوى على الحركة. خطوتي مقدودة من الصخر صرخت (أماه... أماه) فجأة تدخل أمي وبيدها حزمة بصل أخضر، ركضت اليها قلت وأنا احتمي بها في بيتنا امرأة غريبة ياأماه... انها تطاردني. امشي تمشي... أصرخ فتصرخ وتقلد صوتي، ضحكتي، غضبي. انها تجثم على صدري انها... انها تلبسني... أشعر بتعب فظيع ياأماه...

آه ورحت أبكي بشدة... رأسي يتشظى... أمي تنظر إليّ مندهشة..

(لايوجد هنا أحد يابنتي)

(بل يوجد ياأماه... تعالي وأنظري) وسحبت أمي من يدها الى المرآة (هه أنظري... هذه المرأة وورائها أبي ميتاً... انتفضت مذعورة وقالت... والدك لم يمت.... (فأل الله ولافألك)..

قلت: بل مات ياأماه منذ زمن بعيد...

قالت... لا... لا... والآن أجهز له الغداء ريثما يعود من الحقل...

قلت: ياأمي... ياحبيبتي... أبي مات... وأخوتي تزوجوا وأنت هنا وحدك...

(قالت ... اخرسي.... لاترددي كلمة الموت على لسانك ثانية... هذه الكلمة المقيتة أكرهها... انها تزعجني. أكرهها... تذكرت كلام زميلي الذي قال انه عليّ أن أخلع الكآبة..

قلت يجب أن يكون لي قرار... أجل هذه المرة سيكون لي قراري تقدمت باتجاه المرآة بهدوء... نظرت في وجه أمي ثم رحت أنظر إلى المرآة بحقد فرأيت

المرأة الغريبة تقف قبالتي، بل بقربي أو بجانبي... انها تكاد أن تزيحني وتأخذ مكاني... (ماأشرس هذه المرأة) ضحكت كثيراً وأنا أتطلع اليها ثم أخذت تبكي بحرقة... كدت أتهاوى لكني تمالكت نفسي وأنا أرفع المرآة عن الجدار ثم افتح الباب وأقذف بالمرآة الى صحن الدار... المرآة تناثرت قطعاً صغيرة وكبيرة... امتلأ صحن الدار بصوت ارتطامها.

صرخت أمي في وجهي بينما شعرت ان ثقلاً فظيعاً قد انزاح عن كاهلي..

(ماذا فعلت)

(لم أفعل شيئاً يا أماه) فقط طردت المرأة..

انها أفسدت علي زيارتي وذكرتني بوالدي الذي مات، فحزنت.

غضبت أمي وهرعت تركض باتجاهي (اخرجي... هيا اخرجي من هنا قبل أن يأتي والدك ويطردك).

نظرت إلى الوراء إتأمل بيتنا فدفعتني أمي الى صحن الدار فسقطت على الأرض... شعرت بألم في ساقي لكنني نهضت وأنا أصرخ بأعلى صوتي (والدي مات يا أماه... والدي مات. وعمّي كذلك مات أتسمعينني، لقد مات أبي).

(صحيح أني قررت أن أقول ماقلته وقررت الذهاب لكنني وأنا أبتعد كنت أسمع نشيج أمي يتبعني)..

الحلاج بين فنائين

نهاد خياطة

- ١ -

اذا اوغل الصوفي علوا في معارج القدس، ألفى نفسه ملتزماً بشريعة تتناسب مع الدرجة التي بلغها من الارتقاء الروحي، فما هو حسن عند عامة الناس ربما لايتقبله الصوفي بقبول حسن، وقد يُعرض عنه ولا يأخذ به. وهم، على العكس منه.

* نهاد خياطة: باحث من القطر العربي السوري، يهتم بالدراسات الصوفية، له عدد من الدراسات في الدوريات المحلية والعربية.

قد يستقبحون في افعاله او اقواله ماقد يرونه منافيا للشرع الذي ينظم علاقاتهم على الصعيد الذي يقفون عليه، وليس من طبيعة هذا الخلاف ان يصل الى حلّ، او الى كلمة سواء يجتمع عليها الطرفان ماظل الناس متفاوتين في المدارك والمواهب، وماظلّوا متباينين في العقول والامزجة. فلا العامة بقادرة على ارتقاء السلّم، ولا الصوفي بقادر على النزول اليهم، وان كان بعضهم يرى ان من واجبه ان يفعل ذلك، ومن هنا سوء الفهم المتبادل بين اهل الشريعة واهل الحقيقة، او بين فقهاء الظاهر وبين الصوفية. وقد عبّر الحسين بن منصور الحلاج عن هذه الحقيقة، وهو على خشبة الاعدام، بكلمة بليغة فاقت كل ماقيل على لسان ابطال وقفوا مثل موقفه. وقد جاء فيها:

«... وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصّباً لدينك،

«وتقرباً اليك، فاغفر لهم، فانك لو كشفت لهم ما

«كشفت لي لما فعلوا مافعلوا، ولو سترت عني

«ماسترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت. فلك الحمد فيما تفعل

ولك الحمد فيما تريد....»(١)

والحلاج، كغيره من الصوفية المتحققين، اكتشف تجريبياً ان في الانسان بُعداً مفارقاً، او إن شئت– بُعداً ميتا فيزيقيا. لكنه لم يشأ كغيره من الصوفية ان يتكتم على هذه الحقيقة، فصرّح بها فيما اشار اليها غيره ايماء ورمزاً، او غلّفها بعبارات لايسع «البرّاني» ان ينفذ اليها او يحيط بمعناها، صوناً للدرّ ان تطأه اقدام الخنازير، كما حذّر من ذلك السيد المسيح(٢).

- ٢ -

لم يكن الحلاج يختلف عن غيره من الصوفيه من حيث تقيّده بالشريعة: فقد التزم بها كما التزموا، ولم يحد عنها قيد شعرة كما لم يحيدوا. وكان يكثر من أداء النوافل الى جانب مافرضه الكتاب والسنّة من عبادات وطاعات كما كانوا يكثرون. ولعلّه في هذه الناحية لم يكن يقصر عنهم، بل ربما زاد عليهم[٣].

لكنه يختلف عنهم من حيث اقتصارهم على تفسير تجربتهم من خلال فهم معمّق للنصوص المقدسة- وهم بهذا انما يضعون تجربتهم في منظور الشريعة ويدرجونها في إطارها، قد يختلفون عن العامة في استشفاف المعاني العميقة والرموز الدقيقة، لكنهم لايكسرون الأطر ولا يخترقون الحواجز[٤]. أي انهم كانوا يعمدون الى قياس التجربة بمقياس الشريعة، لا العكس. وعند هذه النقطة بالذات كان اختلاف الحلاج عن صوفية عصره: لم يكتف الحلاج، كما فعل غيره من الصوفيه، بالذهاب عمقاً بل رام الامتداد اتساعا؛ لقد ضاق ذرعا بالشريعة بما هي «حدود» فيما كانت تجربته تتنامى وتتعاظم، وبالعبادات بما هي من «السوي» لقد أراد «تطويرا» في الشريعة بمقدار ماتسمح له تجربته الميتافيزيقيةبالتطوير[٥]. وهذا ما أدى به الى الاصطدام بالصوفيّه الذين نبذوه وتبرّؤوا منه، حتى لقد قال له الجنيد: «أحدثت في الاسلام ثغرة لايسدّها إلا رأسك!»[٦].

- ٣ -

ثم ان الحلاج لم يقف عند حدود اختلافه مع الصوفيه بل تعدّاه الى الاصطدام بالبيروقراطية العباسية في دعوته الى تأسيس «دولة الروح» على أنقاض الخلافة، فكان له اتصالات بالقرامطة وغيرهم من الاحزاب العلوية او لهاشمية يستعين بهم على تحقيق غرضه. فاصطدم بـ«فقهاء السلطان» الذين حكموا بقتله وتحريق جثّته، ولم يسلم من فتاواهم بكفره وزندقته حتى بعد مماته[٧].

- ٤ -

من يقرأ ديوان الحلاج وأخباره، وما اشتملت عليه من منظوم ومنثور، يرعْهُ مبلغ مافيها من تناقض بين اقصى الايمان وأقصى الكفر: الايمان الذي يدعو اليه الشريعة، والكفر الذي أدت اليه تجربته. اسمعه يقول: «ليس على وجه الارضْ كفر إلا وتحته ايمان، ولا طاعة إلا وتحتها معصية اعظم منها...»[٨]. و«من فرّق بين الكفر والايمان فقد كفر، ومن لم يفرق بين الكافر والمؤمن فقد كفر.»[٩] في المطلق، حيث تتآلف المتناقضات وتتواحد الاضداد، لا كفر ثمة ولا ايمان، لا خير ولا شر، لا نور ولا ظلام -وبالتالي، لا حلال ولا حرام، ولا جنة ولا نار، واسمعه يستهين بالجنة والنار: «...وأنا بما وجدت من روائح نسيم حبك، وعواطر قربك، استحقر الراسيات، وأستخفّ الارضين والسموات، وبحقك لو بعت مني الجنة بلمحة من وقتي، او بطرفة من أحر انفاسي لما اشتريتها. ولو عرضت عليّ النار بما فيها من ألوان عذابك لاستهونتها في مقابلة ما أنا فيه من حال استتارك منيّ.»[١٠] اما في النسبي، حيث الحجاب مسدل على الحقيقة، او ان شئت قلت، على القلوب والبصائر، وحيث المتناقضات على احتدامها والمتباينات على تفرّدها، فلا سبيل الا الشريعة يعمل الانسان على هدى منها، ولا طريق الا العبادات يتطهر بها من اوضار الحياة اليومية، ومن متطلبات الغرائز. كيف يعمل

بالشريعة من هو في المطلق، والشريعة لم تشرع الا لمن هو لاصق بعالم الزمان والمكان؟ ولذلك نجده يعبر عن هذه الحال الفذة بهذين البيتين اللذين اردناهما ان يكونا محور البحث في هذا المقال:

يقول الحلاج:

اذا بلغ الحب الكمـــال من الفتـــى وغاب عن المذكور في سطوة الذكر

يشاهد حقا حين يشهده الهـــوى بأن صلاة العارفين من الكفــر[١١]

— ٥ —

ابن تيمية، في محاولته تفسير هذين البيتين، يميز بين ثلاثة انواع من الفناء:

– اولها الفناء الشرعي، وهو ان يفنى الصوفي بعبادة الله تعالى عن عبادة ماسواه، وبحبه عن حب ماسواه. ويقول: «ان هذا تحقيق التوحيد والايمان.»[١٢]

– وثانيها، ان يغيب او يفنى بالمذكور عن الذكر، وبالمعروف عن المعرفة، وبالمعبود عن العبادة، حتى يفنى من لم يكن ويبقى مالم يزل. ويصف شيخ الاسلام هذا النوع من الفناء بـ«مقام الفناء الذي يعرض لكثير من السالكين لعجزهم عن كمال الشهود المطابق للحقيقة.»[١٣]

– وأما النوع الثالث من الفناء «وهو» الفناء عن وجود السوى بحيث يرى ان وجود الخالق هو وجود المخلوق، فهذا هو قول الملاحدة أهل الوحدة (يريد: وحدة الوجود!)[١٤].

يعقب ابن تيميّه على قول الحلاج «وغاب عن المذكور» بالقول انه كلام جاهل، ولايحمد اصلا، بل المحمود ان يغيب المذكور عن الذكر، لا أن يغيب عن «المذكور» في سطوات الذكر –اللهم الا ان يريد انه غاب عن المذكور فشهد المخلوق، وشهد انه الخالق، ولم يشهد الوجود الا واحدا، ونحو ذلك من

المشاهدات الفاسدة، فهذا شهود اهل الالحاد لاشهود الموحدين، ويختم ابن تيمية شرحه بقوله: «ولعمري ان من شهد هذا الشهود الالحادي فانه يرى صلاة العارفين من الكفر.»[١٥].

- ٦ -

ويؤيد ماذهب اليه ابن تيمية تلميذه ابن قيّم الجوزيه في شرحه على «منازل السائرين» لأبي اسماعيل الهروى (ت ٤٨١ هـ) بالقول: «ان شهود العبودية أكمل وأتمّ من الغيبة عنها بشهود المعبود. فشهود العبودية والمعبود درجة الكملّ. والغيبة بأحدهما عن الآخر للناقصين. فكما ان الغيبة بالعبادة عن المعبود نقص، فكذلك الغيبة بالمعبود عن عبادته نقص.»[١٦] ثم يقول: «حتى ان من العارفين من لايعتّد بهذه العبادة، ويرى وجودها عدماً، ويقول هي بمنزلة عبودية النائم وزائل العقل، لايُعتدّ بها.»[١٧] ومقتضى ذلك ان يشهد الذاكر الذكر والمذكور كليهما، لا ان يغيب عن ذكره بمذكوره، او عن مذكوره بذكره. ولعل وراء هذا الموقف الذي اتخذه ابن تيمية وتلميذه ابن القيّم والسلفيه عموماً اعتبارهم ان الاصل هو عالم التكليف، عالم الزمان والمكان، او عالم النسبي، لان مايهم الناس من هذا الانسان او ذاك ليس تحققه بالتجربة الميتافيزيقيه، بما هي شأن يخصّه وحده، بل ماينعكس عليهم من فائدة او مصلحة تؤدّي الى الحفاظ على نظام الاشياء بما هي عليه، دون ان يعكر عليهم صفوهم نزوة ثائر، أو صيحة خارجي - خصوصا اذا كانوا غير قادرين، بحكم طبعهم او تكوينهم، على تلبية النداء او التجارب مع الصيحة!

- ٧ -

خلافا لابن تيمية وابن قيم الجوزيه، يذهب الصوفيه الى ان رؤية الذاكر لذكره، او العابد لعبوديته، من «الشرك الخفي» لأن رؤية الذاكر لذكره في ذكره،

او ذكره لذكره، هي رؤية لنفسه في ذكره، ورؤيته لنفسه هي ذكر لها، ورؤية النفس ذكر النفس كلاهما حجاب وكل حجاب فمن السوى، وكل رؤية للسوى فنفي لشهود المذكور، او هي «غيبة عن المذكور!» لكن بغير المعنى الذي اراده الحلاج.

وفي صدد الذكر وما يجب ان يكون عليه يقول الكلاباذي: «حقيقة الذكر ان تنسى ماسوى المذكور في الذكر»[١٨]، ويقول ذو النون المصري: «الذكر هو غيبة الذاكر عن الذكر»[١٩] لا عن «المذكور» كما يقول الحلاج. وينقل ابن عجيبة عن الواسطي قوله: «الذاكرون في ذكره (أي الذين يذكرون انفسهم في ذكره) اشد غفلة من التاركين لذكره، لان ذكره سواه»، ثم يعقب ابن عجيبة على الواسطي بقوله: «يعني ان الذاكرين الله بالقلوب هم في حال ذكرهم لله بلسانهم اكثر غفلة من التاركين لذكره، لأن ذكره باللسان وتكلفه يقتضي وجود النفس– وهو شرك، والشرك اقبح من الغفلة: هذا معنى قوله «لان ذكره سواه؛ أي لان ذكر اللسان يقتضي استقلال الذاكر والفرض ان الذاكر محو في مقام العيان»[٢٠]. وقد ذهب ابو القاسم الجنيد الى ابعد مما ذهب اليه من تقدم ذكرهم حين قال: «من قال (الله!) عن غير مشاهدة فهو مفتر»[٢١]، لان مقتضى المشاهدة الغيبة. ويقول ابو العباس الدينوري: «اعلم ان ادنى الذكر ان ينسى مادونه، ونهاية الذكر ان يغيب الذاكر –في الذكر– عن الذكر، ويستغرق بمذكوره عن الرجوع الى مقام الذكر. وهذا حال فناء الفناء»[٢٢].

– ٨ –

عوداً الى عبارة الحلاج الواردة في البيت الاول، وفيها قوله: «وغاب عن المذكور في سطوة الذكر» نقول: لو كان غير الحلاج نطق بهذه العبارة لقلنا كما قال ابن تيميه «انه كلام جاهل»، لما انطوت عليه من تعارض شديد من كل

ماتقدم من اقوال الصوفيه التي رأت سلامة الذكر «ان يغيب الذاكر بمذكوره عن ذكره»، لا ان «يغيب عن المذكور». اما وان الحلاج هو قائل هذا الكلام اقتضى ان نلتمس له تأويلا يتمشى مع طبيعة التجربة الصوفيه مستمدا من اقوال غيره من الصوفيه. هنا ينهض امامنا عدة احتمالات تأويل:

– اولها: ان «المذكور» هو الحلاج نفسه من حيث ان الذاكر مذكور قبل ان يكون ذاكرا، كما ان المريد «مراد» في الحقيقة، كما يؤكد ذلك الكلاباذي [٢٣] والقشيري[٢٤].

يقول ابو يزيد البسطامي: «غلطت في ابتدائي في اربعة اشياء: توهمت اني اذكره وأعرفه وأحبه وأطلبه. فلما انتهيت رأيت ذكره سبق ذكري، ومعرفته تقدمت معرفتي، ومحبته اقدم من محبتي، وطلبه لي أولا حتى طلبته.»[٢٥] وقريب من هذا دعاء لأبي القاسم الجنيد يناجي فيه الحق تعالى بقوله: «ياذاكر الذاكرين بما به ذكروه، ويابادئ العارفين بما به عرفوه، ويامُوفق العابدين لصالح ماعملوه، من ذا الذي يشفع عندك الا باذنك؟ ومن ذا الذي يذكرك الا بفضلك؟»[٢٦]. فالذاكر ابتداء هو الحق تعالى: يذكر نفسه في ذكر الانسان له، والذاكر انتهاء هو الانسان: يذكر الله في ذكر الله له. او اقل: المذكور ابتداء هو الانسان: يذكره الله فيذكره بنفسه فيذكره، والمذكور انتهاء هو الله: يذكره الانسان في ذكر الله لنفسه في ذكر الانسان له!

– وثانيها، ان «المذكور» هو **الكلام المذكور** من باب نيابة الصفة عن الموصوف. وفي هذه الحال، يكون «المذكور» من السوى ماظل الصوفي ذاكرا لذكره في ذكره. وهذا ماحذر منه الوسطي بقوله: «الذاكرون في ذكره اكثر غفلة من الناسين لذكره، لأن ذكره سواه»، على نحو ماتقدم معنا، وفي صدد «ذكر الغفلة»، يقول القشيري: «ومنهم، من غيرته، حين يرى الناس يذكرونه

تعالى بالغفلة فلا يمكنه رؤية ذلك وتشق عليه.»(٢٧)، من ذلك مايروى عن ابي الحسين النوري انه سمع رجلا يؤذن فقال: «طعنة وسم الموت!» وسمع كلباً ينبح فقال: «لبيك وسعديك!»، فقيل له: ان هذا ترك للدين، فانه يقول للمؤمن في تشهده: : «طعنة وسم الموت!»، ويلبي عند نباح الكلاب. فسئل في ذلك فقال: «اما ذلك فكان ذكره لله على رأس الغفلة». وأما الكلب فقال تعالى: «وان من شيء الاّ يسبح بحمده»(٢٨). فاتمُّ الذكر وأعلاه درجةً هو «الذكر مع وجود الغيبة عما سوى المذكور» كما يقول ابن عباد الرندي(٢٩). فان كان «الكلام المذكور» من السوى، أي ذكره تعالى على الغفلة، كانت غيبة الحلاج عن «المذكور في سطوة الذكر» مرتبة العارفين المحققين من الاولياء «وفي هذا المقام ينقطع ذكر اللسان ويكون العبد محوا في وجود العيان.»(٣٠).

– وثالثهما، ومن أخطرها وأهمها، ان يكون «الحق» من السوى، في هذه الحال يكون الحق خلقاً، والخلق حقا. فكما ان الفناء عن الخلق يوجب بقاء في الحق، كذلك ان الفناء عن الحق يوجب بقاء في الخلق، الخلق **المتحقق بكلية وجوده**. لو كان الحلاج غير متحقق بهذه الحال لقلنا ان «غيبته عن المذكور» كفر وزندقة، ودعوة الى ألوهية نفسه. اما وانها معاناته فهو غير مسؤول عنها. لان الصوفي تبدو عليه الاحوال في الذكر «ومنها غيبة الذاكر عن المذكور حالاً حائلة لا تدوم»، كما يقول مصطفى كامل الشيبي(٣١). نحن هنا بازاء حال فذة، لعلها الذروة في التجربة الصوفية، يسميها ماسنيون بـ «تبادل الادوار» حين «يوزع العاشقين باستبدال كل منهما دوره بدور الآخر.»(٣٢).

– ٩ –

وقد أشار الى هذه الحال من «تبادل الادوار» ابو طالب المكي في «قوته» اشارة ضمنية غير صريحة بقوله: «فلما أفردهم الله تعالى ممن سواهم افردوه

عما سواه، فاستولى عليهم ذكره، فاصطلم قلوبهم نوره تعالى، فاندرج ذكرهم في ذكره، فكان هو الذاكر لهم (اقول: وكانواهم المذكورين!)وكانوا هم المكان لمجارى قدرته عز وجل! فلا يوزن مقدار هذا الذكر، ولايكتب كيفية هذا البّر، فلو وضعت السموات والارض في كفّة لرجح ذكره تعالى لهم بهما، وهم الذين قال لهم (في حديث قدسي): «فترى من واجهته بوجهي لعلم احد أي شيء اريد ان اعطيه، لو كانت السموات والارض في موازينهم لاستقللتها لهم، اول ما اعطيهم ان اقذف من نوري في قلوبهم فيخبرون عني كما أخبر عنهم.»[٣٣].

وأصرح منه ماجاء فيما ينسبه احمد بن عبد الجبار النفري الى الحق تعالى من قوله له: «انتقب بي كما انتقبت بك تَسْرِ اليّ كل عين فلا ترى عندي سواك، وتسرى اليك فاذا سرت فلا ترى عندك سواي» (من موقف «كدت لا أؤاخذه»)، أي احتجب بي كما احتجبت بك. هنا الحق حجاب الخلق، والخلق حجاب الحق، وكل من الحق والخلق حجاب للآخر بالتبادل. فاذا احتجب الخلق بالحق صار الخلق حقا، واذا احتجب الحق بالخلق صار الحق خلقا (باعتبار ان الخلق محل تجليات الحق الأسمائية، لا الحق بما هو حق في ذاته!). او تقول: اذا احتجب الخلق بالحق فني الخلق عن نفسه وبقي الحق فصار حقا بما هو باق بالحق. واذا احتجب الحق بالخلق فني الحق عن نفسه (وهذا حادث نفسي يجري في قلب الصوفي عندما ينسخ تجلّ لاحق تجلياً سابقاً!) فصار خلقا بما هو باق بالخلق!

يقول أرثر اربري في شرح هذه الفقرة (انتقب بي كما انتقبت بك...) من الموقف المذكور: «ان هذا تبادل الأشخاص الذي يحدث عند كمال الاتحاد الصوفي.»[٣٤]

وشبيه بهذا، وان كان يذهب من منطلق آخر، قول ابن العربي:

الـرب حــقٌ والعبـد حـــقٌ	ياليت شعري مَن المكلَّـف؟
ان قلـت عبـد فـذاك ميْــتٌ	او قلت ربٌ.. أنىّ يكلّف؟[٣٥]

وقـولــه:

فيحمدنـي وأحمـده ويعبدني وأعبده[٣٦]

وقـول ابن الفـارض:

لهـا صلواتـي بالمقـام أقيمهـا وأشـهد فيهـا انهـا لـي صلـت

كلانا مصـلّ واحـد ساجـد الى حقيقته بالجمع في كل سجدة[٣٧]

نقول: اذا كان تبادل الادوار، او تبادل الاشخاص، ينطوي على الذكر المتبادل فيكون الذأكر هو الحق والخلق مذكورا، وعلى الحجاب المتبادل فيكون الحاجب هو الحق والخلق محجوبا، وعلى الحمد المتبادل فيكون الحامد هو الحق والخلق محمودا، وعلى العبادة فيكون العابد هو الحق والخلق معبودا. نقول: اذا كان تبادل الادوار، او تبادل الاشخاص ينطوي على كل هذا، افهل ينطوي على «القتل» ايضاً؟ من منطلق **ان الحب موت المحب في نفسه وانبعاثه حيا في المحبوب**، في نفس اللحظة، نقول ان «القتل المتبادل» وارد ايضا. فهذا جران العود النميري يقول:

كلانـا يستميت اذا التقينـا وأبدى الحب خافية الضمير

فاقتلهـا وتقتلنـي ونحيـا ونخلـط مانموّت بالنشـور

ولعل ابا يزيد البسطامي من هذا المنطلق قال: «بطشي به اشد من بطشه بي!»[٣٨] فكأنه يقول: «حبّه لي اشد من حبي له...»

- ١٠ -

لنأت الان الى الشطر الاخير من البيت الثاني: «بأن صلاة العارفين من الكفر». نقول: ان الصوفية كثيراً مايعودون بالكلمة الى حالتها الخاميّة او البدئية، الى براءتها الاولى، دون الالتفات الى ماتواضع عليه الناس من معان جديدة لها تخفي، في كثير او قليل، معناها الاولي البكر. فالعذاب يتحول الى عذوبة في «وحدة الجنة والنار» عند ابن العربي كما جاء في آخر الفص السابع

من «فصوص الحكم»[٣٩]. وكذلك «الكفر» هو «الستر» عنده كما جاء في الفص الثالث[٤٠]. وهكذا يكون «الكفر» و«الستر» و«الحجاب» و«السوى» اسماء مترادفات تستخدم في المصطلح الصوفي للتعبير عن مدلولات مغايرة للمدلولات المتعارف عليها في حياتنا اليومية. وقد مرّ معنا ان الذاكرين (لأنفسهم) في ذكره اشد غفلة من الناسين لذكره، لأن ذكره «سواه»! وكذلك المصلون حين لايفنون عن رؤيتهم لصلاتهم او عن انفسهم في صلاتهم، انما يقعون في «الشرك الخفّي»؛ ومادامت ثنائية العابد والمعبود قائمة (وهذا مقام الفرق)، فالشرك واقع لامحالة، ومامن سبيل الى تخطّي هذه الثنائية الا حين يرتقي الصوفي الى «مقام الجمع» او « عين الجمع»؛ وعندئذ يفنى عن نفسه وعن الخلق فيتخلص من «لوثة الشرك»؛ وعندئذ تصبح صلاته اذ يصلي المعبود لنفسه من خلال صلاة العابد له، فيكون كلاهما مصلياً واحداً ساجداً الى حقيقته في كل سجدة، كما يقول ابن الفارض.

قلنا في بداية هذا البحث: «في المطلق، حيث تتآلف المتناقضات، وتتواحد المتضادات لا كفر ولا ايمان، لا خير ولا شر، لا نور ولا ظلام- وبالتالي، لا حلال ولا حرام، ولا جنة ولا نار.» وقلنا: «اما في النسبي، حيث الحجاب مسدل على الحقيقة، او ان شئت قلت: على القلوب والبصائر، وحيث المتناقضات على احتدامها، والمتباينات على تفرّدها، فلا سبيل الا الشريعة يعمل الانسان على هدي منها، ولا طريق الا العبادات يتطهر بها من أوضار الحياة اليومية ومن متطلبات الغرائز.» والصوفي المتحقق، اذ يرجع من المطلق الى النسبي، انما يكرر «الخطيئة الاولى» التي هي قدره، مثلما كانت قدر أبويه آدم وحواء. كل مايقوله او يفعله في النسبي فهو نسبي، فان كان خيرا انطوى على شر، وان كان ايمانا انطوى على كفر، وان كانت صلاة كانت صلاته من «الشرك الخفي»، او الكفر. وعند الصوفي، الانتقال من الجمع الى الفرق، كالهبوط من السماء الى الارض، خطيئة. من هنا كانت «صلاة العارفين من الكفر!»

مراجـع البحـث

١- اخبار الحلاج، تحقيق ل. ماسنيون وب. كراوس، باريس ١٩٣٦ (اعادت طبعه بالاوفست مكتبة المثنى ببغداد)، ص٨.

٢- انجيل متى ٧: ٦.

٣- اخبار الحلاج، ص٩٣

٤- يقول ابو القاسم الجنيد: الطرق كلها مسدودة على الخلق الا على من اقتفى أثر الرسول عليه الصلاة والسلام. ويقول ايضاً: من لم يحفظ القرآن، ولم يكتب الحديث، لايقتدى به في هذا الامر، لان علمنا هذا مقيد بالكتاب والسنة (انظر الرسالة القشيرية، الجزء الاول ص١٣٤، القاهرة بلا تاريخ، تحقيق الدكتور عبد الحليم محمود والدكتور محمود ابن الشريف).

٥- عبد الرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٤، من مقال لماسينيون بعنوان «المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الاسلام»، ضمّنه بدوي كتابه المشار إليه. انظر على وجه الخصوص ص٦٩ و٧٣ منه.

يرجع الى بحث الدكتور احمد محمود صبحي بعنوان «التصوف: ايجابياته وسلبياته»، مجلة «عالم الفكر»، العدد الثاني ١٩٧٥.

٧- يرجع من اجل تفاصيل محاكمة الحلاج الى «شخصيات قلقة في الاسلام»، وخصوصا الى فصل بعنوان «المنحنى الشخصي لحياة الحلاج»، وهو فصل ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوي عن ماسنيون. كذلك الى الدكتور كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج (المقدمة)، بغداد- بيروت، ١٣٩٤هـ ١٩٧٤م، الطبعة الاولى.

٨- اخبار الحلاج ص٨٨.

٩- نفس المرجع ص٧٤.

١٠- نفس المرجع ص٦٨.

١١- يرجع الى الدكتور كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاج، ص١٩٦- ١٩٧ - ١٩٨، والى اخبار الحلاج ص٦٦. وفي المرجعين جاء «الصب» بدلاً من «الحب» والمعنى لايستقيم الا بـ«الحب».

١٢- نقله ماسنيون الى «اخبار الحلاج» ص٦٧ عن ابن تيمية في (مجموعة الرسائل والمسائل، مصر ١٣٤١هـ، ص١٠٥).

١٣- نفس المرجع ص٦٧.

١٤- نفس المرجع والصفحة.

١٥- نفس المرجع والصفحة.

١٦- ابن قيم الجوزيه، مدارج السالكين، تحقيق محمد حامد الفقي، بيروت ١٩٧٢م. ١٣٩٢هـ، الجزء الاول، ص١٥٠- ١٥١.

١٧- نفس المرجع ص١٥١.

١٨- الكلاباذي، التعرف لمذهب اهل التصوف، تحقيق محمود امين النواوي، الطبعة الاولى، مطبعة ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م، ص١٢٣.

١٩- الرسالة القشيرية، الجزء الثاني، ص٤٦٨.

٢٠- ابن عجيبة، ايقاظ الهمم في شرح الحكم (حكم ابن عطاء السكندري)، الطبعة الثانية، مصر ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م، ص١٠٤.

٢١- الكلاباذي ص١٢٥.

٢٢- طبقات السلمي، تحقيق نور الدين شريبة، الطبعة الثانية، مصر ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م، ص٤٧٧.

٢٣- الكلاباذي ص١٦٦- ١٦٧: «لان المريد لله تعالى لايريد الا بارادة من الله عز وجل تقدمت له. قال الله تعالى: (يحبهم ويحبونه)، وقال: (رضي الله عنهم ورضوا عنه)، وقال: (ثم تاب عليهم ليتوبوا). فكانت ارادته لهم سبب ارادتهم له.. ومن اراده الله فمحال ان لايريده العبد، فجعل المريد مرادا والمراد مريدا، غير ان المريد هو الذي سبق اجتهاده كشوفه، والمراد هو الذي سبق كشوفه اجتهاده.»

٢٤- الرسالة القشيرية، ج٢، ص٤٣٩.

٢٥- طبقات السلمي ص٧٢.

٢٦- نفس المرجع ص١٥٧.

٢٧- الرسالة القشيرية، ج٢ ص٥١٧.

٢٨- نفس المرجع ص٥١٨.

٢٩- ابن عباد الرندي، شرح الحكم العطائية، مصر ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م، الجزء الاول ص٤١.

٣٠- نفس المرجع ص٤٢.

٣١- الشيبي، شرح ديوان الحلاج، ص١٩٨.

٣٢- نقله الدكتور عبد الرحمن بدوي الى «شطحات الصوفية»، الطبعة الثانية، الكويت ١٩٧٦، ص١٠، عن (ماسنيون «بحث في اصول المصطلح الفني للصوفية المسلمين، ص٩٩، باريس ١٩٢٢).

٣٣- ابو طالب المكي، قوت القلوب، مصر ١٣٨١هـ - ١٩٦١م، ج١، ص٢٤٣.

٣٤- آرثر اربري، شرح «المواقف والمخاطبات» لاحمد بن عبد الجبار النفري، لندن ١٩٣٥ص٢١٩ (القسم الانكليزي).

٣٥- ابن العربي، الفتوحات المكية، تحقيق الدكتور عثمان يحيى، القاهرة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م، السفر الاول، ص٤٢.

٣٦- ابن العربي، فصوص الحكم، شرح ابو العلا عفيفي، بيروت بلا تاريخ، الجزء الاول ص٨٣.

٣٧- ديوان ابن الفارض، تحقيق فوزي عطوي، بيروت ١٩٦٩، التائيه الكبرى، ص٤٧.

٣٨- عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، ص٣٨.

٣٩- ابن العربي، فصوص الحكم، «فص حكمة عليّة في كلمة اسماعيلية»، حيث جاء في الصفحة ٩٤:

فلم يبق الا صادق الوعد وحده

وما لوعيد الحق عين تعاين

وان دخلـــوا دار فانهـــــم

على لذة فيها نعيم مبايــن

نعيم جنان الخلد فالأمر واحد

وبينهما عند التجلّي تبايــن

يسمى عذابا عذوبــة طعمـــه

وذاك له كالقشر والقشر صاين

٤٠- ابن العربي، فصوص الحكم، «فص حكمة سبوحية في كلمة نوحية»، حيث جاء في الصفحة ٧٤ تفسير قوله تعالى: «ولايلدوا الا فاجرا كفارا». يقول الشيخ الاكبر: «ماينتجون ولا يظهرون (الا فاجرا) أي مظهرا ماستر، (كفارا) أي ساترا ماظهر بعد ظهوره، فيظهرون ماستر، ثم يسترونه بعد ظهوره».

آفاق المعرفة

الروائي غالب هلسا ناقداً

د. ماجدة حمود

طبيعة النقد وماهيته لدى غالب هلسا

عُرف غالب هلسا في الساحة الثقافية العربية باعتباره روائياً، فقد شكل الابداع هاجسه الأكبر، خاصة في مجال الرواية والقصة («وديع والقديس ميلادة وآخرون»، «زنوج وبدو وفلاحون»، «الضحك»، «الخماسين» «السؤال» «ثلاثة وجوه لبغداد»، «سلطانة»، الروائيون»).

* د. ماجدة حمود: باحثة وأديبة من سورية، استاذة في كلية الآداب قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، لها عدد من الدراسات في الدوريات المحلية والعربية.

ولذلك لم يشكل النقد همه الأول، فكانت كتابته النقدية أقرب إلى الهواية منها إلى التخصص، ومع ذلك نجد لديه كتابين في هذا المجال («قراءات في أعمال يوسف صايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنا مينة، المومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة»، «فصول في النقد»). بالإضافة إلى المقالات.

ولو بحثنا عن النقطة الأساسية التي ينطلق منها في نقده لوجدناها تنحصر في الذوق، فهو حين يقرأ عملاً إبداعياً ما لايحاكمه انطلاقاً من مسلمات نقدية أو جمالية في ذهنه، بل يدع ذوقه أولاً ليحكم ثم يبحث عن المبررات الموضوعية لتذوقه، وحين يشعر بنفور تجاه عمل أدبي ما نجده يبحث عن الأسباب الموضوعية التي تفسر رد فعله هذا، كما نجده يبحث عن الأسباب التي أدت إلى إعجابه بعمل أدبي ما.

وقد حدد لنا مزية الانطلاق من التذوق، فهو يشكل العنصر الرئيسي في الابداع النقدي، فكما أنه يستحيل كتابة عمل أدبي إبداعي دون عنصر التجربة، لايمكن كتابة نقد حقيقي -نقد إبداعي- دون توفر عنصر التذوق ورغم انطلاقه في ممارسته النقدية من الذوق فقد كان واعياً لمزالقه:

١- فهو لايتمتع بالثبات بل دائم التحول والتغيير، يعطينا مثالاً من تجربته الخاصة فقد كان معجباً، في بداية شبابه، برواية «ماجدولين» التي أعاد صياغتها مصطفى لطفي المنفلوطي، لكنه شعر بالملل حين حاول قراءتها ثانية في مرحلة نضجه.

٢- يختلف التذوق من شخص لآخر، فهو لم يجد شخصاً يشاركه الرأي مثلاً في أن كانتزاكي كاتب متوسط القيمة، الغالبية ترفعه إلى مستوى القمة، والمنهج العلمي، وكذلك النقد، يستلزم اتفاقاً لايخضع للميل الشخصي.

٣- كثيراً ماتلد التقاليد الأدبية الراسخة تذوقاً خاصاً بها، وبذلك يتحول التذوق إلى تعصب لايتيح مجالاً للحوار(١).

رغم هذه المزالق التي كان واعياً لها، نجده يؤكد أهمية التذوق شرط أن يكون ناضجاً، وذلك عن طريق صقله بالقراءة والممارسة والاطلاع على مناهج النقد.

ونجده أحياناً، يعتمد في دراسته الانطباع، الذي هو يقين داخلي توصل إليه دون أن يخضعه لدراسة موضوعية أو منهجية، فيعترف بذلك بل يعلن أن الآراء الواردة في دراسته تظل مجرد احتمالات قابلة للنفي أو للتأكيد، عندما يتم فحصها منهجياً بأسلوب علمي(٢).

وقد يكون تركيزه على الجانب الذوقي في الممارسة النقدية لكونه يرى في النقد «عملية إبداعية في مجال النص الأدبي» أي أنه إبداع حقيقي دون أن يعني ذلك فصلاً للنقد عن ثقافة العصر (فلسفة، علوم، قضايا ...) لأن الأدب الحديث أصبح مشبعاً بقضايا ثقافية، فمن البديهي أن أية قراءة نقدية لهذا الأدب، تحتاج إلى معرفة ثقافية معاصرة.

وعلى هذا الأساس امتزجت الموضوعية بالذاتية في نقده، فاجتمع التأثر أو التذوق لديه بالفكر والتحليل، إنه يؤكد لنا عبر ممارسته النقدية أن النقد عملية وعي تعبر عن رؤية فكرية وشعورية، إنه بذلك يبتعد عن أن يكون هجاء أوسباباً، فهو من أهم ما أنتجته الحضارة البشرية في رأيه، بل نجده يعلن تأييده للرأي القائل: إن أعظم إنجاز معرفي هو عندما حاولت البشرية أن تضع نظرية تفسر فيها الفنون، فهي عندئذ قد وضعت اللبنة الأولى لمعرفة القوانين التي تصيغ العقل الانساني وبالتالي تصيغ وعي الذات، فهو لايرى أهمية الفكر النقدي والجمالي من ناحية كونه مفسراً للفن ومقيّماً ومساعداً على تذوقه فقط، بل يحمل دلالة أخرى هامة وخطيرة، يعترف غالب هلسا أنه عجز عن تفسيرها تفسيراً كاملاً، وهي «أن عصور التاريخ المتلاحقة، كانت على الدوام، ومازال

حتى الآن قد وضعت رؤيتها للعالم مكثفة في القوانين والنظريات التي تحدد فهمها للفن، حتى نكاد نقول: إن الصراع حول مفهوم الفن اقترب من أن يكون التجسيد والتعبير الأمثل عن الصراع الاجتماعي[٣]».

وهو يوضح لنا أن النقد ينشط في عصور النهوض التاريخي والازدهار الحضاري، إذ تتميز بصراع اجتماعي نشط يزدهر النقد الأدبي والإبداع الفني وإنه يهبط في فترات التدهور الحضاري.

غير أننا لانستطيع أن نقبل هذا القول على إطلاقه، فكثيراً ما نجد في عصر التدهور الحضاري رغبة لدى الأدباء والنقاد في تجاوزه، لهذا نجد لديهم أدباً متميزاً ونقداً مبدعاً.

ولا ينسى هلسا أن يظهر لنا أثر السلطة وقوة المعارضة على ازدهار أو انطفاء نشاط الحركة النقدية، فقد كانت السلطة الحاكمة على الدوام مشاركة نشطة وفعالة في ميدان التقييم الفني بمعناها السلبي والايجابي أي بالقمع والارهاب أو بالتشجيع والتقدير.

الجانب النظري في نقد هلسا:

لمْ نجد الناقد الروائي مؤلفاً يتحدث عن نظرية النقد الأدبي، بل وجدناه يطرح بعض آرائه النظرية من خلال نقده التطبيقي.

وقد لاحظنا انطلاقه في رؤيته لطبيعة الأدب، من مفاهيم واقعية فهي، في نظره، أكثر الوسائل وضوحاً في الكشف عن الوضع الاجتماعي للانسان لأنه في مجال الفكر المجرد يمكن للكاتب أن يتبنى آراء لاتعبر عن الحقيقة العميقة لرؤيته، أما في مجال الأدب، فإن الفنان يصور علاقات اجتماعية حقيقية ويرسم صورة للعالم، كما يراه بوعيه ولاوعيه معاً، ولهذا لابد للكاتب أن يكشف عن

أعماق موقفه حين يكتب أدباً، أي يكشف عن المنطلق الأساسي لديه الذي هو، في رأيه، أحد المعطيات التي تؤثر، وربما تحدد المعمار القصصي، ولكن هلسا يوضح لنا حقيقة أنه لايوجد أدب جيد من الناحية الفنية يمكن أن يوصف بأنه أدب رجعي أو متخلف من الناحية السياسية والاجتماعية. إن الأدب لايمكن أن يكون رجعياً ويتمتع بالجودة الفنية في الوقت نفسه، بل هو أدب يقف في صف التقدم، وقد وصفناه بالرجعية لأننا أسقطنا آراء المؤلف الشخصية عليه، أي أقحمنا على هذا الأدب ماليس فيه... وهكذا فإن المقاييس الفنية هي مقاييس الجودة الحقيقية لديه، فكل أدب رديء بمقاييس الفن البحتة هو فن رجعي، معاد للانسان ومعاد للتقدم.

وقد رأى أن أهم سمات الأدب الجيد هي التعبير عن خصوصية قادرة على احتواء الكلي الشامل في داخلها، من هنا كان إعجابه بروايات شتاينبك، لأنه يقدم لنا عالماً له خصوصية أي يتسم بمحلية تتجسد في لغة الحوار، وبناء الشخصيات، والعلاقات المتميزة والمكان الخاص، وبذلك يطرح المضمون الأيديولوجي عبر هذ المحلية والخصوصية.

أما المحلية فيجب أن تضم أهم سمتين من سمات العمل الأدبي الجيد: الصدق والقدرة على الإقناع(٤).

فالصدق محك للفنان الأصيل إذ يستطيع بفضله أن يقدم مضمون أدبه للقارئ مشفوعاً بحساسية مرهفة تلتقط كل ماهو أصيل وحيوي.

أما القدرة على الاقناع: فهي أن يمتلك القدرة الفنية التي تستطيع إيصال هذا المضمون بطريقة مقنعة للقارئ ومدهشة في الوقت نفسه.

وظيفة الأدب:

وقد بدا لنا غالب هلسا معنياً بتحديد وظيفة الفن، لأنه يرى فيه وسيلة أساسية للمعرفة الإنسانية، فلا يمكن لمن يجهل المعرفة أن ينقلها فالفن تعبير عن تجربة عاشها الفنان وعن معرفة عاناها، لهذا حين يخلو الأدب من هذه التجربة وهذه المعرفة لا يمكن إدخاله في مجال الفن، إنه مجرد لغو يدل على الترهل العقلي الذي يعاني منه الفنان(٥).

والمعرفة أو الثقافة لاتعني تجميع المعلومات أو القيام بدراسة تاريخية أو سياسية.... الخ.

إن وظيفة الفن هي معرفة الذات والانفتاح لمعرفة الذوات الأخرى، لهذا كان الشرط الأساسي لديه للكتابة هي القدرة على مخاطبة الإنسان في كل زمان ومكان، لأنها تحيل الإنسان إلى ذاته فتخاطب وجدانه وتعبر عن الأفكار والأحلام التي تراوده.

كما نجده يؤكد أن إحدى أهم وظائف الأدب وأخطرها أن يجعلنا نعيش تجارب حياتنا اليومية مرة أخرى، ولكن برؤية وفهم مختلفين، وبذلك يقدم لنا الأدب الجيد تجاربنا الخالية من الحياة والمعنى بعد أن يشحنها بطاقة معرفية هائلة.

وقد بيّن لنا أن علاقة وظيفة الأدب بالناحية الجمالية علاقة وثيقة، وأن أي فصل بين وظيفة الأدب وجماليته هو فصل تعسفي، فالوظيفة جزء من جماليته، ولكن قد يضطر الناقد للفصل بينهما من أجل الايضاح فقط(٦) لأن الجمال الفني يعني الكفاءة التي ينقل بها الأديب تجربته إلى المتلقي، دون أن يغفل وظيفته كي يضمن تفاعل المتلقي مع النص الأدبي، وبالتالي يصبح الأدب جزءاً حيوياً وفاعلاً في حياتنا.

عملية الإبداع:

وضح لنا غالب هلسا، في إحدى دراساته، كيف يتم تصوير الواقع وتحويله إلى فن، فأكد أن تصوير الواقع دون أن يخضع لشروط التحويل الأدبي يعني إحالة الأدب إلى مجالات مختلفة وبعيدة عنه، كأن يحال إلى مجال الأخلاق أو علم الاجتماع أو علم النفس... الخ.

شرط التحويل إذاً هو التعبير عن التجربة بعد الابتعاد عنها، وبعد امتلاك القدرة على التعبير بشكل موضوعي.

ومع ذلك دعا هلسا الكاتب إلى نبذ الحياد، لأن كل فنان عظيم منحاز، فعملية تصوير الواقع تقتضي مجموعة من الانفعالات، لذا لابد أن يفهم الواقع بشكل فني، ولابد من عمليات إسقاط وتقمص، كما لابد من دمج الذكريات بالتخيل، ومن الاختيار الذي يفرض حذف بعض الجوانب، وعلى هذا الأساس يرى الحياد في الفن وهماً.

ومن ثم نجده يحدد لنا الفرق الأساسي بين الفنان العظيم والفنان المتوسط هو كون فن الأول موضوعياً يستطيع أن يعبر عن معاناته وانحيازاته بشكل موضوعي، أما الفنان المتوسط فهو محايد أي أنه لايعبر عن معاناته وانحيازاته، وإنما ينطلق من العموميات دون الوقوف على الخصوصيات.

إذن يدعو الكاتب إلى فهم الواقع وفهم ذاته معاً، أي فهم تجربته الحياتية فالواقع والتجربة شيء واحد.

وهو يعتقد أن المسألة الأساسية في الفن هي قدرة الفنان أن يكون موضوعياً أي قدرته على أن يرى الواقع من خلال المعطيات التي يطرحها الواقع، لا من خلال إسقاط أحاسيسنا على ذلك الواقع.

كما نجده يحدد لنا الفرق بين الواقع والتجريد، إذ لايوجد تكرار ونمطية في الواقع، على الأقل بالنسبة للفنان، أما التجريد فهو نمطي ومكرر، عندما نجرد مجموعة من الظواهر الواقعية، فإن علينا أن نلغي الكثير من سمات تفردها، والفن يبتعد عن التعميم ويقترب من التفرد، ولايمكن أن نحصل على التفرد في الأدب بمعزل عن تجارب الحياة، لهذا شكلت التجربة جوهر العمل الفني.

وقد اكتسبت التجربة مثل هذه الأهمية لكونها ذات طابع عام في أحد جانبيها ويعني ذلك أن البشر يعيشون تجارب متشابهة، ولكن ذلك التشابه لاينكشف إلا من خلال الفن، لهذا يصبح الفن اكتشافاً للآخرين إضافة إلى اكتشاف الذات.

الوجه الآخر للمسألة أن لكل تجربة خصوصيتها، وخير وسيلة لنقل هذه الخصوصية هي الفن، فلهذا نجد في الفن اكتشافاً للذات ووسيلة لمعرفة الآخرين والانفتاح على البشر، لهذا نستطيع القول إن الفن هو أعظم وسائل المعرفة الانسانية، إنه ينقلنا إلى اكتشاف العلاقة الجدلية بين التجربة الذاتية والأطر الموضوعية في الفن، فتنتفي، من خلال هذه الأطر، ذاتية التجربة وتقوقعها، لتصبح تجربة موضوعية، أي تجربة اجتماعية في رأيه.

وبما أن كل تجربة هي تجربة فريدة، فإن إدماجها داخل الأطر الموضوعية للفن يفقد هذه الأطر ثباتها وعموميتها، أي أن التجربة بديناميتها سوف تجعل من الثابت متحركاً، بل يحدث في كثير من الأعمال الفنية أن يصبح التكنيك الفني جزءاً من التجربة مثل تكنيك تيار الوعي والحلم.

ونجده في موضع آخر يوضح أن العمل الأدبي هو نتاج اللاوعي، وعندما يقوم اللاوعي بإقامة العمل الأدبي، فإن القصد الإرادي المتعمد من جانب العمل

الأدبي يكون في حده الأدنى، لهذا فالعمل الإبداعي هو نتاج رؤية وليس تجسيداً أو إيضاحاً لأيديولوجية أو نظام فكري مأخوذ من الكتب. والرؤية هي الصورة التي يكونها الأديب عن نفسه وعن العالم. إن غالبية عناصر هذه الرؤية غير واعية. لهذا يرى أن إقحام الأيديولوجية في العمل الإبداعي هو تعطيل لملكة الابتكار والاستعاضة عنها ببناء ذهني بعيد عن التجربة.

ثم يحدد لنا العلاقة بين التجربة وبين اللاوعي مبيناً أن التجربة اليومية المؤهلة للتحويل الأدبي هي تلك التي ترتبط وتستثير تجربة كامنة في اللاوعي ومنسية، ولذلك كان الابداع نتيجة تلاطم عضوي بين هذين المعطيين(٧) أما الفانتازيا فتبدو للوهلة الأولى وكأنها ابتعاد عن التجربة الواقعية، لأن مايحدث فيها لايستند إلى تجربة واقعية أو تجربة ممكنة الحدوث، واذا يبدو الحديث عن التحويل الأدبي في مجال الفانتازيا معادلة غاب أحد طرفيها، فيبين لنا أن الفانتازيا الحقيقية تستند إلى أعمق التجارب الانسانية وأكثرها رسوخاً في الوجدان، إنها تغتذي من لغة بدائية سابقة على كل لغة وتستعيد طفولة الانسانية وطفولة الانسان الفرد، بكلمة أخرى إنها مؤسسة على اللاوعي الفردي واللاوعي الجماعي، وأقرب صورة لها بالنسبة لنا حلم المنام ورؤية الطفل للعالم(٨).

إنه يريد فانتازيا تستند إلى الوقائع واللغة المجسدة، فلاتستعير وعياً متعالياً عليها، أو رؤية تحليلية مسقطة من خارجها، فالمهم أن تكون على صلة بالواقع، فلاتغرق القارئ في خيالات وأوهام مجردة تفتقد أية رابطة تربطها بالواقع.

لهذا نجده يرى أن مايسيء إلى القصة هو غياب التاريخية وعنصر السيرة الذاتية، لأن ذلك يعني غياب جوهر الفن ذاته، أي غياب التجربة

الإنسانية وغياب مسألة أخرى ذات طابع جوهري في الفن، وهي مسألة إيصال التجربة الخاصة إلى المتلقي(٩).

إن محاولة إبقاء الفن على صلة بالواقع ضمان لوصوله إلى القارئ المتلقي الذي يشكل محوراً هاماً في عملية الإبداع، لذلك فإن أية محاولة لاستبعاده تعني سقوط الإبداع ودورانه حول ذاته.

ولم يكتف بالحديث عن أهم الملامح العامة لعملية الإبداع ومكوناتها، بل نجده يحدثنا عن تجربته الخاصة في مجال الإبداع الروائي، خاصة بداياته الأولى التي تتميز بمستوى انفعالي حاد وعال، لذلك يحاكمها باعتباره ناقداً، فنجده لايثق بانفعالاته، إذ إن إفساح المجال للتعبير عنها يصبح بالنسبة له أشبه بالفضيحة، لهذا نجده يحاول أن يتحكم بالكم الانفعالي الذي فاض على الورق دون رقيب من خلال إعادة بناء الرواية بناء ذهنياً، فيضع بجوار الأجزاء ذات الانفعال العالي أجزاء تتصف بكونها أشبه بالعبارات الصحفية أو التحليلات الذهنية الرديئة، إنه يحاول بهاتين الطريقتين أن يخفي حقيقة انفعاله الحاد حين يكتب رواية، مما يجعل حتى الأجزاء الانفعالية تبدو كأنها جزء من تخطيط مسبق.

إن وعي الناقد الذي يكمن في أعماق الروائي يجعله يدرك مواطن ضعف إبداعه، لهذا يحاول أن يتدخل لتشذيبه وإعادة تركيبه. وبفضل وعيه النقدي هذا استطاع أن ينقل لنا تجربته في مجال الإبداع، كما استطاع أن يقدم لنا مكوناته ويحدد لنا شروطه الأساسية.

عناصر الرواية:

وقد صبّ جلّ اهتمامه النقدي على دراسة الرواية، أي المجال الذي أبدع فيه، ومن خلال تناوله التطبيقي لروايات عربية شتى، وجدناه يبرز عناصر الرواية

محدداً ملامحها، ومبيناً مايشوّه فنيتها، وذلك حين نقد بعض الأعمال الروائية المعاصرة.

الشخصية:

وضح لنا غالب هلسا أن هناك جدلاً بين كون الشخصية، في داخل العمل الفني، كياناً حياً، يتحرك ويسلك بشروطه من جهة، وكونها ذات وظيفة في البناء العضوي للعمل الفني من جهة أخرى، ولهذا، في رأيه، لابد أن يكون هناك توازن بين هذين الوجهين، لأن الشخصية إذا استقلت عن مجمل العمل الفني، فإنها بذلك تمزقه وتفقده وحدته وتماسكه أما إذا فقدت الشخصية معطياتها الانسانية حتى تيسر سرد الحكاية، فإن العمل الفني يفقد فنيته تماماً، ولعل أكثر الأمثلة شيوعاً على ذلك هي الروايات التي تخلق شخصيات خيّرة بشكل مطلق وأخرى شريرة بشكل مطلق.

كما يبين لنا أنه من الممكن أن تحاصر الشخصية في العمل الفني، فتقع بين شقي الفكرة المجردة والرمز الساكن، مما يعني تحويل العمل الفني إلى أمثلة توضيحية للفكرة، وهذه مسألة، في رأيه، تتعلق بطبيعة الفن الذي يثري متلقيه من خلال كشوفات يقدمها في إطار ماهو خاص وفردي ومباشر، أي من خلال مانعايشه في الواقع لامن خلال البحث عن تطبيقات لأفكارنا في الواقع.

الرمز والفكرة تعميمان يلغيان خصوصية التجارب والوقائع، ولهذا لايمكن أن يكونا موضوعاً للفن[١٠]، فالواقع والتجربة أولاً في العمل الأدبي ثم تأتي الدلالات الرمزية والفكرية.

وقد وجدناه يبين لنا الفرق بين مفهوم البطل في الرواية والبطل في الشعر والمسرحية إذ يمكننا أن نجد البطل الايجابي الذي يتسم بتكامل وصفات غير عادية في الشعر والمسرحية، أما في الرواية فالبطل الايجابي المثال الذي

لانراه إلا في لحظات توهجه وعظمته فيصعب وجوده، إن لم يكن هذا الوجود مستحيلاً. لماذا؟ لأن الرواية تقدم حياة كاملة، وتصف الانسان في أوضاعه كلها، ويستحيل على البطل أن يكون بطلاً مدة أربع وعشرين ساعة في اليوم...

أما في الشعر والمسرحية فإننا نستطيع اقتناص لحظات البطولة دون الغرق في تفاصيل الحياة اليومية(١١).

إنه يلح على الواقعية المقنعة في رسم الشخصية، لهذا ينتقد أنماط الشخصيات النسوية التي نصادفها لدى حنا مينة (فهي جسد مباح مكرس لاستمتاع الرجل، أو هي أم لاعلاقة لها بالمرأة التي تحب، أو هي فتاة نورانية ليست من أهل الأرض.) فهو يرى في هذه الأنماط الثلاثة التي وضعها المؤلف لاأساس لها في الواقع، وإن كان لها أساس في القيم والممارسات الاجتماعية نحو المرأة، وعندما يعبر الفن عن ذلك فهو لايرتكب خطأ أيديولوجيا وحسب، بل خطأ فنياً خطيراً إذ لايصبح الواقع منطلق الفن، وإنما القيم الاجتماعية التي تجاوزها الزمن وعندما يكون هذا هو منطلق الكاتب، فإنه لايستطيع أن يكتب فناً أصيلاً أو فناً ثورياً على حد قوله.

إنه يرى في أنماط الشخصية لدى حنا مينة أنماطاً لاأساس لها في الواقع وإن كان يجد لها أساساً في القيم والممارسات الاجتماعية نحو المرأة نتساءل هنا: أليست هذه القيم والممارسات جزءاً من الواقع المتخلف على الروائي أن يقف عندها، فيرصد بشاعتها لينفّر منها القارئ، وبالتالي يسهم الكاتب في تطور وعيه.

يحس المرء، هنا، كأن الناقد هلسا يريد من الكاتب أن يقدم أنماطاً ثورية تتجاوز واقعها، ولاتنطلق منه.

ولكننا نتفق معه في أن الوقت قد حان لتجاوز نموذج المومس الفاضلة هذا النموذج لحرية المرأة التي خلقته البرجوازية العربية، وإن لاحظنا الأستاذ عبد الله أبو هيف يرى أن هلسا قد «غالى في إطلاق الأحكام وتأويل اللحظة التاريخية المبدعة، لأن شخصية البغي في الأدب العالمي كله لاتفارق شخصية المومس الفاضلة» والمشكلة أن إغلاق الدائرة النقدية على هذا البعد التذوقي، وهو بعد ثقافي وموقف فكرة أساساً، يقلل من فرص حوار الظاهرة الابداعية[١٢].»

والحقيقة أن مايقصده غالب هلسا حين رفض نموذج المومس الفاضلة هو ضرورة ربط التجربة الحياتية بالتجربة الفنية، وهكذا فإن نموذج المومس الفاضلة لايشكل في حياتنا إلا جزءاً بسيطاً من صورة أو تجربة المرأة العربية اليوم، ومع ذلك فهي تنال اهتماماً كبيراً من قبل الكتاب في رأيه.

كما نجد هلسا يبحث عن الشخصية المقنعة فنياً، لهذا ينتقد شخصية المتشائل (في رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء أبي سعيد النحس المتشائل» للروائي إميل حبيبي) إذ لاتواجه المتشائل، وهو يعيش الأزمة الروحية العميقة الناتجة عن الصراع بين خنوعه، ومعطيات لاوعيه الرافضة بل نواجه فهماً ولباقة متجاورتين مع غباء المتشائل، إنهما دون شك، فهم ولباقة المؤلف الذي نسي شروط وحدود الشخصيتين المتحاورتين وجعل من أحدهما صاحب ذكاء فائق، ومن الآخر -الرجل الكبير- نصف أبله، ولاتفقد هذه الشخصية خصائصها من خلال إهمال الأزمة الروحية التي يعيشها المتشائل فقط، بل إن ملامح الشخصية وسماتها تختلط وتتعارض دون ضابط أو رابط، فهي تارة في منتهى الذكاء والثقافة وتارة في منتهى البلاهة، ومثل هذه الثنائية التي تعيشها شخصية المتشائل قد أفقدتها مقومات الشخصية المقنعة فنياً، كما افتقدنا في

هذه الرواية، المواقف والأحداث المنسجمة، ففي معظم أجزاء الرواية تصبح شخصية المتشائل هي الشخصية الرئيسية، وهي مجرد حيلة، يعبر فيها المؤلف عن آرائه وإن المتشائل بين يدي المؤلف قطعة اسفنج رخوة يفعل بها مايشاء[١٣].

مايريده الناقد هو أن تكون الشخصية مقنعة وذلك لن يكون إلا باستقلالها عن مبدعها، لهذا نجده يطالب الروائي أن يكون موضوعياً في رسم شخصياته كما فعل حين نقد جبرا إبراهيم جبرا، الذي يراه يتقمص بعض شخصياته إلى حد أن صوتها يصبح صوته هو وانفعالها هو انفعاله، كما أنه يكرر الشخصيات إلى حد لايجد معه مايقوله عنها سوى توجيه الشتائم لها، وبكلمة أخرى إنه لايحتفظ بمسافة كافية بينه وبينها، تمكنه من ملاحظة أن أقوالها لاتنتسب إلى المعطيات التي زوّدها بها، وبذلك يفتقد الفنان جوهر العمل الفني وهو القدرة على أن يكون موضوعياً أما شخصياته، إنه يريد شخصيات جدلية، ويرفض أن تتحول إلى وسائط ناقلة المعلومات، يمكن للراوي أن يحل محلها، فهو يرى أن للشخصيات والصور والأحداث في العمل الفني وجهين: هي بذاتها ولذاتها كوقائع منفصلة، هذا وجه، والوجه الآخر، إنه جزء وظيفي من بناء عضوي متكامل، وهذا مايجعل العمل الفني حياً ومليئاً بالزخم والثراء، على حد قوله.

ولكننا نلاحظ حين نقد رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود» أنه حوّل العمل الروائي إلى مجموعة أفكار يناقشها ليثبت بطلانها، وتحولت الشخصية إلى رمز طبقي يحاسبه فيقول مثلاً «وهذه الطبقة عاجزة عن إنتاج فكر متماسك لأن عهدها قد انقضى منذ زمن بعيد، وهي أيضاً عاجزة عن إنتاج فن حقيقي[١٤].»

هنا لابد أن نتذكر أن معظم الانتاج الفني قد تحقق على يد هذه الطبقة البرجوازية سواء في وطننا العربي أم في العالم الغربي، فكيف يمكننا الاقتناع

بأنها عاجزة عن إنتاج فن حقيقي، هنا نلاحظ أن غالب هلسا ناقد متعنت لايرى الصواب إلا عند كاتب يحمل أفكاره الماركسية ويسقطها على العمل الأدبي، يبدو لنا أنه من الصعب أن يتخلى الانسان أو بالأحرى الناقد عن قناعاته فيحاسب الآخرين وفق قواعد موضوعية، على أننا لانستطيع القول بأن هذه الملاحظة تشكل قاعدة عامة في نقده، فقد كان يجهد نفسه في سبيل الحفاظ على الموضوعية فيصيب أحياناً ويخطئ أحياناً أخرى.

المكان:

ربما كان المكان أبرز عنصر روائي توقف عنده غالب هلسا، في نقده التطبيقي، وخير دليل على عنايته بهذا العنصر هو ترجمته لكتاب غاستون باشلار «جماليات المكان»، كما نجده قد ألف دراسة حول «المكان في الرواية العربية» نُشرت في كتاب «الرواية العربية واقع وآفاق».

وهو يوضح لنا سبب اهتمامه بعنصر المكان، إذ يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، إنه نوع من القدر يمسك بشخصياته وأحداثه، ولايدع لها إلا هامشاً محدوداً لحرية الحركة، كما أنه بقدر مايسهم المكان في صياغة الأحداث والشخصيات، نجدها تسهم، هي أيضاً، في صياغته.

ثم نجده يحدد لنا المعنى الحقيقي للمكان في الرواية خاصة، وفي الأدب عامة، هو ذلك المكان الروائي الذي يجعلنا نتذكر أمكنتنا التي عشنا فيها، أو التي حلمنا أن نعيش فيها(١٥).

لهذا يرى أن الروايات التي تجعل من المكان مجموعة من الأبعاد الهندسية تسحب رؤيتها هذه على الشخصيات والأحداث الروائية في الغالب، فلا نرى إلا حركات خارجية ومنعزلة، موصوفة بموضوعية يتخللها السأم والتعالي لأنها تبتعد عن الروح وعن كل ماهو عميق وجوهري وتقف عند السطح

الخارجي، أي ترى المكان بمعزل عن المشاعر وعن النبض الانساني، بمعنى آخر ألا يظل محايداً، لذلك نجد هلسا يستفيد من تعريف غاستون باشلار للمكان الذي يرى أن «المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً، خاضعاً لقياسات وتقسيم مساح الأراضي. لقد عيش فيه، لابشكل وضعي، بل بكل ماللخيال من تحيز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم. وذلك لأنه يريد الوجود في حدود تحميه...(١٦)»

إن حديث باشلار ينصرف إلى المكان الأوربي، ورغم التوافق في الخطوط العامة بين المكان الأوربي والمكان العربي، ولكن يظل المكان العربي المستعاد فنياً يتمتع بسمة خاصة به هي الأمومة على حد قوله.

ومع ذلك فهو يعتقد أن مثل هذا المكان نادر الوجود في الرواية العربية، هذه الرواية التي نشأت كامتداد للرواية الأوروبية، التي تركت أثراً قوياً على الرواية العربية، خاصة في مجال التقاليد المكانية، ولذلك قطعت روابطها مع التراث المكاني في الأدب العربي.

كما نجده يحدد لنا سبباً آخر لندرة هذا المكان هو أن النقد الروائي، لم يعر هذه المسألة أية أهمية، لقد عدّ الناقد العربي وكذلك الروائي أن وجود المكان في الرواية العربية هو واجب ثقيل لابد منه، إذ هو تلك الأجزاء من الرواية التي تتجمد فيها الأحداث لتكديس أوصاف لاتضيف شيئاً، بل على العكس من ذلك، تعيق القراءة ومتابعة الحدث.

إنه يقف عند معاناة الرواية العربية، يحدد ملامحها وأسبابها، فهي مازالت مقلّدة للرواية الغربية في عنصر المكان، وهو عامل هام يهبها خصوصيتها وتفردها خاصة حين تبتعد عن التقليد فتنطق بملامحها الخاصة.

وهذا الانحراف مسؤول عنه الناقد والروائي معاً، إذ نجدهما يهملان المكان ويرونه شيئاً ثانوياً في كثير من الأحيان.

ولعل مصطلح المكان لدى غالب هلسا، لايقصد به المكان ببعده الجغرافي فحسب، وإنما يقصد به مصطلح البيئة الروائية التي تتسع للمكان بما فيه من موروثات وتقاليد شعبية وثقافات ومعتقدات تسم الانسان بميسمها.

ولشدة حماسته للمكان الروائي نجده يطبق سماته على القصة القصيرة (كما فعل حين نقد زكريا تامر في قصصه القصيرة)، مع أنه من المعروف أن تعامل القاص مع المكان يختلف كل الاختلاف عن تعامل الروائي، إذ نجد ملامح المكان، في القصة القصيرة، أكثر كثافة وإيجازاً.

ومن فرط حماسته للمكان أيضاً، نجده يطرح مسألة المكان أو الفضاء بمعزل عن الزمان، مع أن هذا العزل لايمكن أن يقبله العقل، فالواقع الحياتي تجسيد لجدلية الزمان والمكان معاً، إذ يستحيل، في الواقع كما في الرواية، أن يكون هناك زمن واحد لكل الأمكنة، فالتنقل المكاني يعني تنقلاً زمانياً في أكثر الأحيان.

اللغة:

تعدّ اللغة من العناصر الهامة في الرواية، كثيراً مانجد غالب هلسا يتوقف عندها في نقده التطبيقي، إذ يرى فيها مقياساً مهماً للحكم على جودة العمل الفني، لأنه يتوجب على الفنان المبدع أن يعبر عن تجارب حياته الجديدة بلغة خاصة به تكاد تكون جديدة، فالعمل الفني الرديء، في رأيه، هو ذاك الذي نشعر كأننا قرأناه من قبل، إن سبب هذا الشعور هو أن ماهو فريد ومتميز في التجربة قد ضاع في وسط الأطر الموضوعية المألوفة، ولذا أصبح هذا العمل الفني مشحوناً بمضمون يتسم بالجمود، أو الإطار الفني بعيداً عن مضمون التجربة الحية. أما العمل الفني الجيد فهو ذاك الذي يفرغ الشكل ومحتواه القديم ويجعله مقتصراً على المحتوى الجديد... إن قاموس كل لغة يجب أن تعاد

كتابته بعد كل عمل أدبي عظيم، لأن مثل هذا العمل يتجاوزعمومية اللغة، ليأتي بلغة متفردة أقرب إلى الخصوصية، إذ تستطيع أن تنقل تجربة الأديب الخاصة، فتكسب الكلمات مدلولات جديدة، لهذا تصبح أكثر دقة في التعبير.

إنها بذلك محاولة للتعبير عما لم يسبق التعبير عنه من قبل، مما يؤدي إلى استعمال جديد للغة، إذ يبدو وكأنها استنفذت ذاتها فيما سبق، لهذا كان لابد من أجل التعبير عن تجارب جديدة في حياتنا من استخدام لغة جديدة تنطق بخصوصية هذه التجارب.

كما نجده يحدثنا عن معاناة الفنان حين يريد استخدام لغة تعبر عن أعماقه، وتصل إلى المتلقي في الوقت نفسه، فتقف هذه اللغة عائقاً عن إيصال مايريد قوله، فكل من «عانى الكتابة الفنية يكتشف أن اللغة -أية لغة- لاتستطيع أن تنقل مايدور في نفسه من انفعالات بالقدر الكافي. هنالك دائماً فجوة بين خصوصية الانفعال والتجربة وعمومية اللغة، ويتبين للفنان أن عليه أن يكتشف استعمالات جديدة للغة، ربما باستعمال كلمات غير مألوفة أو بوضع الكلمات في سياق لغوي أو إيقاعي جديد أو بأن يترك فجوات في تتابع الأحداث وتتابع الجمل يجعل المتلقي يملؤها بنفسه -أي بخصوصية انفعاله ورؤيته- ولهذا فإننا نستطيع القول بأن كل عمل أدبي كبير، هو، على نحو ما، إعادة خلق وصياغة جديدة للغة.

هذا واحد من أهم الأسباب التي تجعل الخلق الفني معاناة مؤلمة[١٧]» لهذا ليس غريباً أن نجد غالب هلسا منتبهاً إلى خصوصية اللغة الساخرة فينتقد الأسلوب الساخر في رواية تيسير سبول «أنت منذ اليوم» حين طالب المذيع، بعد نكسة حزيران، الناس ألا يحزنوا ووعد بوحدة صحيحة، فالسخرية، في رأيه، لاتأتي عن طريق الأوامر، إذ يكفي أن نعيد هذه العبارة إلى أسلوب

الخطاب المباشر، أي نقل كلام المذيع كما قاله حتى يتضح لنا أنه فقد طابعه المضحك، وأصبح مجرة مادة إعلامية لاتثير السخرية.

وكذلك نجده ينتقد لغة جبرا إبراهيم جبرا في رواية «السفينة» إذ تتحدث الشخصيات الثلاث بصوت واحد، فلا يوجد فرق بينها من الناحية الأسلوبية، إذ تتساوى في انفعالاتها ولغتها.

وقد لاحظنا إعجابه بتميز لغة يوسف إدريس لكونها لغة عامية مكتوبة بالفصحى، ولايعني ذلك ترجمة الكلام العامي إلى فصيح، كما يفعل نجيب محفوظ، ولا اختيار الكلمات التي هي فصيحة وعامية في الوقت ذاته، كما يفعل توفيق الحكيم، فهي لغة فصحى أخذت من العامية بناء الجملة والتشابيه والاستعارات، وأخذت منها التدفق والانطلاق، فهي لغة العامي حين يتفاصح، كما هي اللغة العربية الفصحى عندما تقتبس من العامية بناء الجملة، وذلك الانسياب الطبيعي الذي لا يراعي استعمال الضمائر والتنقيط في الفصحى.

كما نجده يلاحظ أن اللغة الشاعرية الفخمة كثيراً ماتنأى عن الواقع، لهذا يأخذ على صبري موسى في روايته «فساد الأمكنة» هذه اللغة الشاعرية ذات الصياغة المبتكرة التي كثيراً ماتتحول إلى شرك ليتحول بالتالي المجاز والاستعارة والتشبيه إلى حقائق ينطلق منها الكاتب بتدفق ناسياً الوقائع الأولى التي بنيت عليها[١٨].

إن مايريده هو لغة روائية ذات كثافة وإيحاء تنطق بلغة الحياة، فلا تفقد صلتها بالواقع.

كما يوضح لنا أن الاحالة إلى الرمز أو إلى المثيولوجيا، لاتعني الإحالة إلى فكرة، فالرمز تجربة إنسانية مكثفة، والعلاقة بين العمل الفني والرموز المحال إليها، ليست علاقة بسيطة كما في الاستعارة أو التشبيه، ولاعلاقة راكدة،

كما تكون العلاقة بين الفكرة والمثال التوضيحي، العلاقة بين الاثنين هي علاقة جدلية معقدة.

إن هذا يستلزم أن يكون طرف العلاقة الأول مكتفياً بذاته، يجيء اكتماله من علاقاته الداخلية -الأشخاص وعلاقاتها، الأحداث وعلاقاتها بالأشخاص وبمسيرة الرواية... الخ- وهو، أي العمل الفني، بهذه الصفة يحال إلى رمز، وهذه الاحالة لاتعني أن للعمل الفني وجوداً ناقصاً، لايكتمل إلا بالرمز، بل يعني أن هذه الإحالة هي إحدى المستويات المتعددة للعمل الفني وهدفها حوار جديد مع الرمز الذي يضيء العمل الفني، ويؤكد وحدة التجربة الانسانية، وبذلك يكون المستوى الواقعي أولاً، ثم المستوى الرمزي دون أن يعني ذلك وجود انفصال بينهما، إذ ثمة علاقة جدلية تكمن بينهما.

ومثل هذه العلاقة بين هذين المستويين، من ناحية الوظيفة، لاتجعل القارئ يستعيد وعيه بتجربته الخاصة فقط، التي تماثل تجربة الفنان، بل تعيد استيعابه للرمز أيضاً.

كما رأى في الأسطورة نوعاً من التفسير الفني الأدبي، مع أنه تفسير بدائي، لكنه شامل للحياة والكون، وبذلك تتخذ الفلسفة البدائية والرؤية البدائية للعالم شكلاً فنياً، وهذا يعني أن للأسطورة لغة ومضموناً خاصين بها، إنها تعبير عن التجربة الإنسانية الكلية، ولهذا حين نحاول تفسيرها بأحد العلوم الحديثة، فإننا نغادر أرض الفن لندخل أرض العلم بأشكاله الدنيا...

فالأسطورة حين تدخل عالم الأدب تصبح وسيلة للتعبير عن معاناة الانسان وخلاصة تجاربه في الحياة، إذ تقدمها بطريقة أكثر كثافة وأكثر إيحاء.

ولا ينسى غالب هلسا أن يبين لنا دور الخيال في الابداع الروائي فهو يستطيع استيعاب وتركيب التفاصيل «إذا ألمّ بالصورة الكلية أولاً وأن هذه الصورة الكلية لايعبأ الخيال بتسجيلها والاحتفاظ بها، إذا لم يرافقها انفعال ما. إن وصف تفاصيل وجه، مثلاً، تظل بلا معنى إذا لم يعرف القارئ أنها تخص وجهاً محدداً، كما أن هذا الوجه لن يبقى في الخيال طويلاً إذا لم يرتبط بشخص ما، ينخرط في إطار نسيج انفعالي هو نسيج درامي أيضاً.

من هنا تصبح مقارنة العين بالكاميرا غير واردة لأن الكاميرا محايدة، بينما العين مليئة بالتحيزات: الانفعال، الأفكار المسبقة، التكيف الثقافي التركيب النفسي وهكذا...[١٩]».

وهكذا لن يستطيع الخيال القيام بدوره إذا لم يقدم صورة كلية أولاً ثم يستوعب الجزئيات والتفاصيل، ويوضح لنا أن الخيال الفني لن يعبأ بهذه التفاصيل إذا لم يرافقها انفعال ما يؤسس لبناء النسيج الدرامي للعمل فالتوتر الدرامي يضيف جمالاً على المشهد الوصفي مما يجعل البناء الفني أكثر حيوية وأكثر بهاء.

إنه يلح على ضرورة استعمال الوصف في تصوير المواقف الدرامية، وعلى ضرورة النفاذ عن طريق الصور إلى جوهر الموقف، فهو يرفض ذلك الوصف الخارجي الذي هو أقرب إلى الزخرفة، إنه يريد وصفاً وظيفياً يزيد العمل الفني جلاء ويسهم في تطوير الحدث وتصوير الشخصية.

المنهج النقدي لدى غالب هلسا:

يلاحظ المرء أن غالب هلسا يتعامل مع النص الأدبي انطلاقاً من عناصره الداخلية وخصوصيته الفنية، فلا ينظر إلى النص باعتباره وثيقة اجتماعية أو إعلاناً سياسياً، صحيح أننا وجدناه أحياناً يحكم على العمل الأدبي انطلاقاً من

مضمونه، لكننا لا يمكن أن نعدّ غالب هلسا مثالاً للناقد المؤدلج كما رأى الأستاذ محمود حمدان[٢٠].

إذ نجده يقيم توازناً بين دراسة المضمون ودراسة الشكل، في معظم الأحيان وإذا وجدناه في إحدى مقالاته يخلخل هذا التوازن فلا يحق لنا أن نجعل ذلك قاعدة عامة لنقده.

ولو أخذنا مثالاً على دراسته النقدية مقالته حول يوسف إدريس لوجدناه يتناول فيها المضمون السياسي إلى جانب اهتمامه بلغة الكاتب التي يراها مبدعة، فيقف عند أسباب الابداع لديه، وبالإضافة إلى ذلك نجده يستفيد من المنهج النفسي، كل ذلك من أجل الوقوف عند خصوصية الابداع لدى يوسف إدريس.

وكذلك وجدناه يستفيد من معطيات المنهج النفسي في دراسته لأعمال جبرا إبراهيم جبرا، كما نجد هذا المنهج لديه حين درس قصة «يقظة مبكرة» لعبد الله باخشويه، إذ يقول فيها مثلاً « تتبدى المدينة صورة مطلقة للمجتمع الأبوي، وكأن الأب الأوديبي الذي يعاقبه على أحلام يقظته، فتأتي لحظة النكوص المتمثلة في التعري، فالتعري في الحلم، كما يقول فرويد، هو تعبير عن التوق إلى فردوس الطفولة، وككل عمل أدبي يستند إلى عمق تجربة الطفولة، فإن شرح معطياتها السايكولوجية لا يستوعبها كلها، فالدلالات والمعاني سواء أكانت نفسية أم اجتماعية أم وجودية (وجودية بمعنى طرح قضية الوجود في العالم) التي تتولد كثيرة ومتنوعة، ولكننا نركز، هنا، على الجانب السايكولوجي باعتباره التجربة الأصيلة التي بنيت عليها القصة[٢١].»

إذن يوضح لنا أن هذا المنهج النفسي عاجز عن إعطاء صورة صادقة عن العمل الأدبي، ولكنه يضطر إلى الاستعانة به، حين يتطلب العمل الأدبي

ذلك، أي حين تشكل التجربة النفسية أبرز ملامحه. وهكذا نجد غالب هلسا لايتبنى مدرسة نقدية محددة، وإنما يطبق من المناهج ماتفرضه طبيعة النص الأدبي.

كما نجده يلفت نظر الكتّاب إلى أهم سمات الأدب العظيم الذي يحقق الشروط الرئيسية للتحويل، فهو ذلك الأدب الذي يعبر عن الجوهري في عصره، والذي يتجلى فيه الكلي من خلال الخاص، وهذا لايعني عدم تناول الأمور الهامشية، ولكن علينا أن نرى روح العصر قائمة في الهامش.

وهو يلاحظ أن كثيراً من القصص الحديثة تفتقد هذا الشرط، أي التقاط ماهو جوهري في روح العصر.

ومما يجدر بنا ذكره هو أن غالب هلسا امتاز بثقافة غربية غنية جعلته أكثر استيعاباً للمناهج الغربية وللآداب الغربية أيضاً. ولايعني هذا القول أن هلسا قد أهمل تراثه العربي، فقد كان اطلاعه عميقاً على التراث وخير دليل على ذلك تأليفه كتاب «العالم مادة وحركة» فرصد تألق العقل العربي الذي تميز به العصر العباسي.

كما يلاحظ اهتمامه بالبعد القومي للأدب سواء على المستوى النظري خاصة حين تحدث عن جماليات المكان فرأى أن المكان بالنسبة له يحمل خصوصية قومية كما يعبر عن رؤية، وقد رأى أنه لايمكن تحديث الرواية العربية إلا عن طريق إعادة روابطها مع التراث المكاني في الأدب العربي، وبالتالي أن تنطلق بخصوصية البيئة العربية فتبتعد بذلك عن التقليد الغربي، هذا على الصعيد النظري أما على الصعيد التطبيقي فقد لاحظنا أنه يتناول، في نقده، روايات عربية تنتمي إلى أقطار متنوعة (مصرية: يوسف إدريس، سورية: حنا مينة، عراقية: محمد خضير، سعودية: عبد الله باخشويه، خليجية: طيبة خميس،

فلسطينية: جبرا إبراهيم جبرا... الخ) ولاشك أن إقامته في عدة بلدان عربية (الأردن، مصر، العراق، سورية) قد ساعدته على هذا التنوع وربما على نمو إحساسه القومي.

الناقد الفنان:

بدا لنا تأثير الابداع على النقد لدى غالب هلسا واضحاً، فقد كان نقده ينصب على المجال الذي أبدع فيه أي الرواية، فنجد لديه وعياً متميزاً لبعض عناصر الرواية (المكان، اللغة، الشخصية...) ولاشك أن مثل هذا الوعي قد جاء بفضل ممارسته الابداع وثقافته الواسعة أيضاً. كما أنه يلتفت إلى المتلقي ودوره في عملية الابداع، مع أننا نجد النقاد العرب كثيراً مايهملونه.

ومن المعروف أن الروائي يكون على صلة مباشرة بالمتلقي، لهذا يدرك أهميته، ويبحث عما يمكن أن يصل إليه، ويلقي أثره عليه، فلايبقي العمل الفني سجين ذاته.

إنه يريد للعمل الأدبي، كما يريد للانتاج النقدي، ألا يفقد صلته بالقارئ أي بالجزء الرئيسي والحيوي في العملية الابداعية والنقدية، الذي يشكل مجساً دقيقاً للابداع الحقيقي، وللنقد الجيد، فيكفل لهما الاستمرارية والفاعلية معاً.

كما لاحظنا أثر الابداع على نقده في استخدامه للغة نقدية متميزة إذ بدت لنا أكثر مرونة وحيوية وجمالاً من اللغة النقدية المألوفة التي غالباً ماتكون لغة جافة أقرب إلى لغة العلم والفلسفة، فقد أنعشها الأديب بلمساته الفنية وبخياله الخصب، خاصة في مجال النقد التطبيقي، فمثلاً نجده يتخيل الكاتب الذي ينقده فيجسد لنا انطباعه حول نقده، كما فعل حين تحدث عن الروائي إميل حبيبي إذ إن المشكلة التي يطرحها الحوار معه «هي أنك تحاور البراءة المطلقة..... لأن عليك أن تبدأ معه من البداية، فتوضح ماهو الأدب وماهو النقد؟

ماهو الحوار؟ وعندما تجيب يطالعك بعينين شكاكتين تقولان: ألايخدعني؟ ثم يعود ليطرح أسئلة أخرى، تعيدك دائماً إلى البداية: لماذا يكون الأدب هكذا ولايكون شيئاً آخر؟

بمعنى آخر إنك تفتقد معه الأسس المشتركة لبداية أي حوار، وكأن التاريخ ابتدأ منذ لحظات(٢٢).»

إن هذه اللغة أبعد ماتكون عن اللغة النقدية الجافة، إنها تمتلئ بحيوية الحوار، كما يضفي عليها الخيال جمالاً (وعندما تجيب يطالعك بعينين شكاكتين تقولان: ألايخدعني؟) وهو لايعوّل على هذه اللغة كل التعويل، إذ نجده يوضح لنا مراده بجملة مختصرة تنقل فكرته التي ربما لم تصل إلى كل القراء (إنك تفتقد معه الأسس المشتركة لبداية أي حوار) فهو يستخدم خياله في نقد طريقة الكاتب في التفكير، كما نجده يستخدم خياله في نقد قصة أخلّ كاتبها بأحد العناصر فبدت غير واقعية وغير منطقية كما فعل حين نقد قصة « المئذنة» للكاتب محمد خضير، فنجد الناقد هلسا يتدخل، عبر خياله الفني، ليوضح فكرته للكاتب وليطرح عليه بديلاً أكثر إقناعاً وأكثر ملاءمة لطبيعة العمل الفني، فهو يرفض استعطاف القوادة المومس التائبة قائلة: «حققي لعمتك أمنيتها» (كما جاء في القصة) إن هذا الموقف لايستدعي، في نظره، رجاء أو استعطافاً، وإنما استخداماً للمنطق العملي الصارم والذي سوف يكون، في الوقت نفسه، مناسباً للواقع وللمرحلة التاريخية، لهذا يقدم له حواراً بديلاً: (الرجال ليس لهم أمان وشهوتهم تتحكم بهم، فلاتجعلي نفسك معلقة برضاهم، هذا الرجل تزوجك لأنه يشتهيك، ولأنك مازلت في قمة شبابك، غداً سوف يتخلى عنك عندما يضجر منك....(٢٣).

فهو يقدم حواراً منطقياً وأكثر واقعية من حوار الكاتب الذي يغفل ضغط الواقع وحاجاته، هذا الواقع الفج يجعل كل شيء معرضاً للبيع والشراء حتى الجسد والروح، وبذلك يسيء الحوار الرومنسي لدى الكاتب، لجو القصة وظروفها الاجتماعية.

إذاً لولا إمكاناته الروائية، فيما نعتقد، لما وجدنا لديه هذا التدخل الابداعي في النقد، الذي يمنح النص النقدي طابعاً خاصاً.

أخيراً لابد أن نذكر أن هذه اللغة المبدعة ليست سمة طاغية في نقده، إذ نجد لديه أيضاً لغة الفكر والمصطلح العلمي الدقيق.

الحواشي

١- عبد الله أبو هيف، الأدب العربي وتحديات الحداثة (دراسة وشهادات، شهادة غالب هلسا) دار الصداقة، بيروت، ١٩٨٧، ص١٣٢-١٣٤ بتصرف.

٢- مجموعة من الكتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، ط١، ١٩٨١، ص٢٠٩.

٣-غالب هلسا: العالم مادة وحركة (دراسات في الفلسفة العربية الاسلامية) دار الكلمة للنشر، ط١، ١٩٨٠، ص١٤٨.

٤- غالب هلسا: مجلة الموقف الأدبي العدد (٢٢٠، ٢٢١) آب، أيلول، ١٩٨٩ السنة (١٩).

٥- غالب هلسا: فصول في النقد، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص١٤-١٥ بتصرف.

٦- غالب هلسا: مجلة العربي، ع٣٧٦، آذار، ١٩٩٠، ص١٠٦-١٢٧ بتصرف.

٧- مجلة الموقف الأدبي، ع(٢٢٠-٢٢١) ص٤٢-٤٣ بتصرف.

٨- المصدر السابق ص٣٤.

٩- هلسا: فصول في النقد ص١٧٢.

١٠- غالب هلسا: قراءات في أعمال يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنا مينة، المومس الفاضلة ومشكلة حرية المرأة، دار ابن رشد، بيروت، بدون تاريخ، ص٩١ بتصرف.

١١- د. فيصل دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة (حوار غالب هلسا)، منظمة التحرير الفلسطينية دائرة الاعلام، دار الجليل، ط١، ١٩٨٤، ص٧٧-٧٨.

١٢- مجلة الكاتب الفلسطيني، العدد (١٨) شتاء، كانون ثاني، شباط، آذار، ١٩٩٠، ص٢٥٢.

١٣- هلسا: فصول في النقد ص٥٣-٣٧ بتصرف.

١٤- المصدر السابق ص٨٧.

١٥- الرواية العربية واقع وآفاق ص٢١١-٢١٨ بتصرف.

١٦- المصدر السابق ص٢٢٤.

١٧- هلسا: العالم مادة وحركة ص١٩٤.

١٨- هلسا: فصول في النقد ص١٤٥.

١٩- المصدر السابق ص١٧٩.

٢٠- مجلة المعرفة، العدد (٣٢٠) آذار، نيسان، ١٩٩٠.

٢١- مجلة الموقف الأدبي العدد ٢٢٠-٢٢١.

٢٢- فصول في النقد ص٣٦.

٢٣- المصدر السابق ص١٨٨.

هكذا تكلّم البشر الأوائل

ترجمة:
محمد الدنيا

فرانسواز مونييه
عن «الاكسبرس» الفرنسية

يبحث علماء اللغة عن الكلمات والبنى القواعدية المتشابهة بهدف تحديد الأصول المشتركة للغات المحكية اليوم. وكانوا قد حددوا الأسس التي تتيح لهم التوجه نحو اللغات الأمهات.

* محمد الدنيا: باحث من سورية، يهتم بالترجمة، ينشر في الدوريات المحلية.

يبحث علماء اللغة عن الكلمات والبنى القواعدية المتشابهة بهدف تحديد الأصول المشتركة للغات المحكية اليوم. وكانوا قد حددوا الأسس التي تتيح لهم التوجه نحو اللغات الأمهات. إلا أن هذه اللغات ماتزال شديدة التعقيد، ذلك أن أساليب الإنسان اللغوية تغدو أكثر بساطة كلما ارتقى درجات أخرى من التطور. ومن أدلة ذلك أن غالبية الأنماط التصريفية أو الإعرابية قد تلاشت في العديد من اللغات الأوروبية وغيرها مؤخراً.

لقد كانت اللغات الإيطالية (أو الرومانية)، كالفرنسية، والإيطالية، والاسبانية، والرومانية (رومانيا)، والكتالانية هي وليدة اللاتينية. إلا أن اللاتينية نفسها، كاليونانية القديمة والسنسكريتية، وهي لغة النصوص الدينية القديمة جداً في الهند - هي ذات أصل أقدم بكثير: الهندو - أوروبية. ولقد ظلت هذه اللغة سائدة طيلة ٨٠٠٠ عام. إلا أن الناس قبلها تحدثوا بلهجة هي أقدم أيضاً. وتلك هي الفرضية التي قدمتها مجموعة صغيرة من الباحثين. الذين وضعوا معجماً للكلمات المتشابهة في أربعة فروع مختلفة: الهندو - أوروبي، والجيورجي، والعيلامو - دارويدي، والأفرو - آسيوي. وهذا ما قادهم نحو لغة أصلية، النوستراتية NOSTRATIQUE. وقد ذهب البعض أبعد من ذلك حين ذكروا أنهم وجدوا في لغات الجماعات الأوروبية الآسيوية جذوراً مشتركة مع النوستراتية. وهذا مادفعهم إلى التأكيد بان الشعوب المنتمية إلى هذه الجماعات اللغّية هي من أصل واحد. إذن، قد ينتمي المصريون، والسلافيون، والهنود، والآينوس - سكان اليابان الأصليون - إلى أجداد مشتركين من العصر الحجري.. إلا أن هذه الفرضية هي موضع جدل شديد. وأنجز علماء اللغة أعمالاً مشابهة تخص جماعات بشرية أخرى، منها دراسة حول اللغة الصينية - القوقازية، التي أمكنتهم بواسطتها التقريب بين الباسكية، والأنزورية (من أتروريا)

التي كانت تقع قديماً غرب إيطاليا)، والصينية التيبتية، ولغات شمال القوقاز: ربما كان لأجداد البشر الذين يتحدثون ، أو تحدثوا، بهذه اللغات، في الفترات الأولى، لوجود الإنسان (HOMOSAPIEN)، لهجة أو لغة محلية مشتركة: الديني – قوقازية.

وفي الآونة الأخيرة، درس علماء اللغة (السوفييت) هذه اللغة الصينية – القوقازية، التي تشمل بشكل خاص الصينية، وبعض لغات الشرق الأوسط الميتة، كلغة الحوريين HOURRITES والحثيين HATTIS (وليس الحثيين HIT-TITES)، وهم شعوب سكنت وادي الرافدين الأعلى والأناضول. وأكد السوفييت أيضاً أن اللغات الـ«نا– دينية» NA-DENE، التي يتحدثها بعض هنود أمريكا، مثل النافاجوس والآباش، تنتمي هي أيضاً إلى هذه الفئة اللغوية.

تذكر بعض النصوص أن البداية كانت كلمة، ثم تعددت اللغات. ولكم نود، وفي طليعتنا أهل الاختصاص، معرفة هذه الكلمة الأصلية، وكيف ورد الكلام على ألسنة الناس الأوائل. ولقد كانت هذه المسألة مثار الاهتمام منذ العصور القديمة. ولما حار الفرعون المصري «بسانيفيك الأول» PSANIFIC 1 er بأمرها، أو كل لراعٍ أخرس أمر تنشئة وليدَيْن، وفي ظنه أنهما سيتحدثان في حينه لغة البشرية الأولى. ولكن عبثاً، فقد بقيا أخرسين. وبدوره، غاص علم اللغات في أعماق القواعد والمفردات، ولكن دونما قدرة على اختراق ألغاز الأصول. وظل الحال كذلك إلى أن جاد الإعلام الآلي وعلم الوراثة. اليوم، يعتقد بعض من العلماء فقط أنهم على الطريق الصحيح. ويستطيع علماء التشريح محاكاة آلية عمل السلوك الصوتي للنوع الإنساني المسمى HOMOSAPIENS، بواسطة الحاسب الآلي. هذا في حين يطارد علماء الوراثة الهجرات البشرية الأولى، عن طريق التحليل الجزيئي. وكان الأخيرون هم أصحاب الفرضية الأمتع،

التي تقول إن اللغات جميعها تنحدر من لغة أصلية مزيج، وإن أفراد النوع الإنساني HOMO SAPIENS تحدثوا كلهم اللغة نفسها، بعد أن جمعتهم الرغبة في التجديد وغريزة البقاء.

الا أن هؤلاء تركوا مهدهم الأفريقي، وأقاموا في أراض جديدة، واكتشفوا عوالم الطيور، والأشجار، والنباتات على تبيانها. ولما ابتعدوا يوماً بعد يوم عن الجماعات المجاورة، ابتكروا أساليب حياة جديدة، وكلمات مختلفة ومشتقة. ويقول العالم الأمريكي «روهلن» وهو من اصحاب هذا الطرح، ومؤلف كتاب «موسوعة لغات العالم»، انه عثر على بعض الكلمات التي تعود في أصولها إلى المفردات الأولى للبشرية، مثل كلمة «تيك» TIK، التي كانت مستعملة بين العام مائة ألف والعام مليون، وكانت تعني «إصبع».

لقد تمخضت هذه الجرأة عن قلب مفاهيم عالم الألسنية الصامت رأساً على عقب. وكما لو أنه لم يكن أمام هؤلاء الخبراء المحنكين مايكفي من العمل مع هذه اللغات الـ ١٠ آلاف المفهرسة في العالم، والموضوعة على بساط تنقيبهم ودراساتهم، ميتة كانت أم حية، من الهندو - أوروبية إلى الأورالية، ومن الاسترانيزية إلى اللغات الافريقية ذوات التمطّق. مع ذلك، ظلّت حركة البحث والتنقيب ناشطة؛ ووضع الجميع، علماء الإحاثة، والوراثة، والآثار، قضية اللغة تحت أضواء دراسات جديدة.

لقد استطاع علماء التشريح أولاً، ومن ثم علماء الإحاثة العصبيون، اكتشاف البصمات التي تركها الدماغ على الوجه الداخلي من الجمجمة، ومن بينها بصمات منطقتي «ويرنيك» و«بروكا»، أي منطقتي الدماغ اللغويتين في القشرة الدماغية. وهاتان المنطقتان غير موجودتين عند القرود، ولكن، من أجل نطق كلمات تشبه كلماتنا، لابد من وجود لغة، وفم، وحلق من حجم وشكل

محددين تماماً.... لقد كان البروفسور «جفري لبيتمان» (نيويورك) أول من جاء فكرة دراسة الحبل الصوتي عند القرود والإنسان بهدف استخلاص الأصوات التي يمكن أن يطلقها هؤلاء وأولئك. يقول «ليتمان»:

«ينبغي على علماء الإناسة، الذين يودون معرفة العصر والأسباب التي دفعت الانسان لأن يتخلى عن زعيق القرود ونخيرها ليتجاوز «عتبة الكلام»، أن يفحصوا الجسم أولاً كأنهم يفحصون آلة موسيقية، أرغناً مع قصباته المتعددة». وقد أوجد «ليتمان» اختصاصاً جديداً هو «علم الحنجرة الإحاثي». وراح يقيس مع فريقه كل أنواع الأحفوريات، لدى الثديات، والرئيسات، وأجداد الإنسان. وقد وجد لدى الـ HOMO SAPIENS (الانسان بوصفه نوعاً بيولوجياً) البالغين، أن للجماجم قاعدة مقعرة وأن الحناجر منخفضة، في حين أن قاعدة الجمجمة مستوية والحنجرة عالية لدى أشباه الإنسان... أما رجل استراليا، مثلاً الذي كان يجوب سهول السافانا الافريقية منذ ٤ إلى ٢ مليون سنة. فكانت حباله الصوتية شبيهة بما لدى قريبه الشمبانزي. ومن المؤكد أنه كان هنالك تواصل بين أفراد جماعات الرجل الاسترالي، ولكن دون قدرة على نطق الحروف الصوتية...

منذ عشرين عاماً، وفي كهف «أراغو» (توتارفل) في فرنسا اكتشفت «ماري أنطوانيت دي ليملي، الطبيبة، وأستاذة مادة «ماقبل التاريخ» في جامعة «إي مرسيليا» بعض البقايا والقطع التي تتيح لها إعادة تركيب أقدم جمجمة لشبه إنسان أوروبي، وهو الذي كان يعيش في تلك المنطقة منذ نحو ٤٠٠ الف عام.. وكان أجداده قد دجنوا النار. وهكذا استطاعوا أن يغامروا ويجتازوا مهدهم الافريقي، ويرحلوا إلى مناطق أبرد في أوروبا وآسيا. وقررت «دي ليملي» تطبيق المناهج الأمريكية على هذه الجمجمة الغامضة. وقاست مع

«روسي» مدير مخبر الكلام واللغة في معهد الأصوات في «إي أن بروفانس» حجم الحنك والفكين والحنجرة، وحلل «روسي» عن طرق الناظمات الآلية، الإمكانيات الصوتية للطرق التنفسية العليا لشبه الإنسان هذا، القديم جداً. وقد تبين لهما بعد ذلك أن إنسان «توتافل» كان يتكلم بدون استخدام الأحرف ,(CH) .(S), (G), (K), (j) (I), (U), (A)

ليس في استطاعة علم التشريح البرهنة إلا على إمكانية نطق الكلمات، ولايظهر كيفية الانتقال من الأصوات إلى اللغات. تقول «دي لوملي»: «ليس أمامنا سوى علم التشكل، وينبغي أن تتوفر الرغبة للكلام، لأن الإنسان يعيش ضمن جماعة. انظروا إلى البشر الحاليين: بعضهم يرفض الكلام مع أنهم يمتلكون الأداة اللازمة. كان إنسان «توتافل» ينطلق للبحث عن الصوان من أجل أدواته على بعد ٥٠كم من كهفه. ولكي يشذب حجارته، كان يذهب إلى المشغل ويتعلم بالنظر، وربما بالإصغاء. في الواقع، يتطلب الذهاب للبحث عن المادة في مكان بعيد، والانتظام في جماعة أسلوب تواصل هو أرقى من الإشارات والصراخ، أي لغة، هذه المنظومة ذات الحركات والإشارات الصوتية التي تعبر عن الفكر..

يقول الكاتب البريطاني «أنطوني بورجس»، الذي يتحدث سبع لغات ومايزال يسعى لإيجاد لغة من ابتكاره، إن الكلمات تبدأ لترافق الإشارة، وبالأخص في ظلمة الليل: «يخترعها الإنسان كلغة ليلية، ويحتفظ بها منذ أن يجدها وقالة» ويؤمن «بورجس»، المفتون بفقه اللغة، بوجود لغة أصلية...

ويعمل علماء اللغة في الطرف الآخر من السلسلة لفهم تاريخ اللغات، ورائد هؤلاء هو البريطاني «سير وليم جونز» الذي قرأ النصوص الدينية القديمة، ومنها السنسكريتية – لغة أقدم النصوص الدينية في القارة الهندية،

واليونانية واللاتينيَّة. وكان أول من أطلق فكرة أن اللغات تتطور، مثلما تتطور الأنواع. ولم يكن الوحيد الذي تساءل ان لم تكن هنالك «وحدة داخلية مختبئة» في اللغات.

منذ ذلك الحين وأكثر الأفكار غرابة تدور حول ابتكار منظومة التواصل المذهلة هذه، هنالك نظرية الـ «واه - واه» OUAH - OUAH، التي تفترض أن الناس البدائيين كانوا في البداية يقلدون الطبيعة، فكانوا ينبحون مثلاً للإشارة إلى الكلب. وهنالك نظرية الـ«بوه - بوه»، التي تقول إن الكلمات تأتي من الهتافات التي تثيرها الإحساسات.

هنالك أيضاً نظرية الـ «هو- هيس» HO- HISSE، التي تقلد زفرات الناس العاملين على نحو جماعي. وعرض الروس فكرة مفادها أن السحرة كان يستخدمون المقاطع اللفظية كإشارات تقريب، وكانت تتجمع لتشكل كلمات وجملاً. منذ ذلك الحين وعلم اللغة تقدم بخطا واسعة. وقد بات يعمل كآلة ضخمة لتركيب الزمن، وعبر جذور الكلمات، والصيغ القواعدية المتماثلة، راح علماء اللغة يجمعون الأنساب ويعيدون تأليفها، مثلما هو الحال في أشجار الأنساب، وهكذا فإن نصف سكان العالم يتحدثون حالياً بنحو ٥٠٠٠ لغة، تنحدر من أصول لغوية عمرها بين ١٠٠٠ إلى ٢٠٠٠سنة، ومنها نشأت الهندية، والإيرانية، واليونانية، واللاتينية، والسلافية، والبلطيقية، والإيطالية، والجرمانية، والسلتية. وقد تولدت هذه اللغات من عدة فروع، هي نفسها تفرعت من اللغة - الجدة الهندو - أوربية. وعبر هذه الطريق الطويلة، ضاعت بعضها، مثل الأناضولية، والتخارية. كما ان بعضها لم يترك سوى خلف وحيد، معزول في غابة من اللغات، مثل الباسكية في قلب العالم الهندو - أوروبي. واستطاعت بعض اللغات أن تنضوي تحت راية لغات أولية، عمرها ٥٠٠٠ إلى ٧٠٠٠ عام.

إلا أن عالم اللغة الروسي «دولغوبولسكي» دمر في الثمانينات، بعد إقامته في فلسطين المحتلة، كل هذا الصرح المعقد الذي بناه آلاف الخبراء عبر قرنين من الزمن... فقد وجد روابط بين ستة أصناف من لغات القبائل الهندو - أوروبية والأورالو - يوقاغيرية، هذه الأصناف الستة التي يمكن أن تلخص الإرث الثقافي لثلاثة أرباع البشرية، والمنحدرة من لغة جدّة من العصر الحجري الأخير، عمرها ١٢٠٠٠ سنة. ويعتقد هذا العالم اللغوي - الذي يسمي هذه اللغة الجدّة «نوستراتيك NOSTRATIQUE»، (من اللاتينية «نوستير» NOSTER: خاصتنا) - أنه اكتشف ١٦٠٠ عبارة من تلك الأزمان الموغلة في القدم: أسماء نباتات برية...

إلا أن هذا البحث حول لغة العصر الحجري عارضه الخبراء، وبالأخص شيوخ الألسنية الاتباعية الروحانية، الذين يؤكدون أن اللغة موجودة، وفطرية، لدى كل فرد فينا. وقد حاول «كولن رنفريو» أحد أكبر الاختصاصيين في شؤون أوربا ماقبل التاريخ، ايجاد روابط بين التغير الاجتماعي والتغيرات اللغوية، وفي كتابه الأخير «علم الأثريات واللغة»، يثور قائلاً: «يعمل علماء الآثار واللغة كما لو أن حلول لغة محل أخرى كان أمراً طبيعياً. في الحقيقة، لاتحب الشعوب أن تغير لا المكان ولا الكلمات».

مع ذلك يتحدث البريطاني «جوردون تشيلد»، والفرنسي «جورج دوميزيل» والسويسرية «ماريجا جيمبوتاس» عن وصول أقوام هندو - أوروبية منذ ٤ آلاف إلى ٥ آلاف عام، قادمة من الشهب، ومسلحة بالفؤوس. إلا أن سير «كولن» يصف ذلك بأنه «هراء». إذ يعرف أنه حيثما وجد متحدثو الهندو - أوروبية يُعثر على الحبوب أكثر مما تُصادف أسلحة. وهو يرى أن توسع الزراعة هو الذي أتاح انتشار اللغة. ففي آسيا الوسطى، كان يمكن للزراعة أن تعيش

من الناس خمسين ضعفاً بالمقارنة مع الصيد وحده... ذلك إلى أن غدت الأرض عاجزة عن إطعام كل هؤلاء الناس. حينذاك، حملت جماعة صغيرة «بقجتها» – وصرّة كلماتها – ورحلت للاستقرار في مكان أبعد. وخلال جيل واحد – خمس وعشرين سنة – كان بوسع جماعة من الفلاحين التقدم مسافة ١٨ كم داخل أراضي الصيادين – القطافين دون عنف وبلا صراع.

لقد استطاع علماء الآثار، عن طريق أحفوريات الزروع، وبقايا تربية الخراف والماعز، تتبع طريق الفلاحين الأوائل عبر أوروبا، بدءاً من جزيرة «كريت»، قبل ٦ آلاف عام: شيئاً فشيئاً، توصلت أوربا إلى إقتصاد جديد، وسكان جدد، ولغة جديدة، لكن بعض جماعات الصيادين – القطافين اختارت تقنيات المجددين الحديثة دون أن تتخلى عن «رغيها»، مثل الباسكيين، وعبر الموجة الهندو اوروبية، تباينت اللغات المحكية وتغيرت خلال آلاف السنوات، يقول سير «كولن»: عندما وصل الفلاحون الأوائل إلى أرخبيل «أوركاد» البريطاني، إلى الشمال من أوروبا، منذ نحو ٣ آلاف عام، لم تكن لغتهم قد عادت تشبه في شيء يذكر لغة أجدادهم اليونانيين ولاحتى لغة أقربائهم الأبعدين...»

كيف السبيل إلى تبيّن طريق اللغات عندما تتوفر بصمات آثارية قليلة ومعطيات لغوية قليلة جداً؟ لقد أتى الجواب من المدرسة الأمريكية الجديدة، وعلى رأسها «غرينبيرغ» من جامعة ستانفورد، الذي عرف في الخمسينات من خلال أعماله حول اللغات الافريقية.

يرى «غرينبيرغ» أنه تكفي مقارنة الأنماط اللغوية الكبرى، وفقاً للأصوات المستعملة للإشارة مع تسعة أشياء أساسية: الأرقام ١، ٢، ٣، والرأس، والعين، والأنف، والأذن، والفم، والسن. حينذاك، يعثر الخبراء على العلائق التي خفيت عن أعينهم. وقد طبق «غرينبيرغ» نظريته على عدد لايحصى من اللغات التي

تحدث بها هنود أمريكا. وأكد أنه يمكن جمعها في ثلاث مجموعات متمايزة تماماً: مجوعة الأسكيمو - الآليوسيين، المرتبطة باللغات الأوراسية، ومجموعة النادينيين التي تشمل مُعظم لهجات الشمال الغربي من المحيط الأطلسي وهي مرتبطة بالدينية- القوقازية؛ وأخيراً كيان ثالث اسماه الأمريهندي (الأمريكي - الهندي).

وبالاستناد إلى أعمال «غرينبيرغ» يحاول باحثو مخبر علم الوراثة في جامعة «ستانفورد» إعادة بناء تاريخ الأسرة البشرية ولغتها انطلاقاً من مؤشرات وراثية لاثنتين وأربعين مجموعة في العالم. ويقول أحد هؤلاء الباحثين إن البشر الحاليين كانوا قد استعمروا الأرض منذ ٢٠٠ ألف عام. وانفصلت الأقوام والشعوب بعضها عن بعض وراثياً ولسانياً في الوقت نفسه. وهكذا فان الانفصال الكبير بين اللغات الافريقية من نوع الخوازان التي يتحدث بها «البوشيمان» في صحراء الكلاهاري، الافريقية ولغات بقية العالم يعود في تاريخه إلى نحوٍ ١٠٠ ألف عام.

إذن، لماذا كل هذا الجدل؟ يبدو أن علماء اللغة التقليديين، وعلماء الآثار، وعلماء الوراثة لم يجدوا بعد أرضية الوفاق. مع ذلك، فإن هؤلاء وأولئك، وعبر المفردات، والأحافير، والمورثات، يبحثون عن الشيء نفسه، حوّاء البشرية...

وأصبح الصوت إشارة:

لقد اعتاد البشر، منذ عدة آلاف خلت من السنين، على الرسم، والنقش وإبداع الإشارات، التي مهدت لظهور الكتابة، التي ظهرت قبل الميلاد بثلاثة أو أربعة آلاف عام في «سومر».

لقد كان أجداد الإنسان الحالي، في بعض الكهوف، من العصر المجدلي قبل ثلاثين إلى خمسة وثلاثين الف سنة، يرصفون المربعات والمثلثات حول رسوم

الجياد وثيران البيسون، واليوم أيضاً مايزال سكان استراليا الأصليون يصنعون القضبان المحززة التي تعد من أقدم المذكّرات في التاريخ.

ولكن، هل يمكن اعتبار هذه «الاشارات» كلمات حقيقية؟. يقول عالم المصريات الفرنسي «فيرنوس»: «الكتابة هي مصطلح يحدد بصرياً مضمون «النص» اللغوي. وقد ولدت هذه الكتابة منذ ٣٠٠٠ – ٤٠٠٠ عام قبل الميلاد في سومر في السهل الكبير الممتد من جبال طوروس إلى الخليج العربي. ووجدت كتابات أخرى، ابتكرت فيما بعد في مصر والصين، وأمريكا الوسطى، ثم في كريت، ولسنا ندري لماذا لجأت بعض الشعوب إلى الكتابة في حين اكتفت شعوب أخرى مجاورة لها بالتراث الشفوي».

لقد وجد علماء الآثار، عبر التنقيبات التي تمت في الشرق الأوسط، كرات ترابية مجففة وفي داخلها كريات وعيدان منقوشة بخطوط صغيرة ونقاط. إنها عبارة عن رسائل دون شك. هذا كما لو أن أهل العصر النيوليتي، نحو الألف الرابع قبل الميلاد، كانوا يرسلون الرزم، البريدية الصلصالية، الموسومة باشارات تشير إلى مضمونها. وشيئاً فشيئاً، أضحى هذا المغلف عديم الفائدة؛ واكتفوا حينها بالرقائق الصلصالية المنقوشة. وهنا تكمن عبقرية سومر: التراب، والماء والقصب المشذب. حينها، بدأت أولى الألواح تأخذ طريقها نحو التداول، مع الصورة في البداية، ثم مع رموز الأفكار. ولما لم تكن هذه كافية للتعبير أو لقول كل شيء، فقد تحولت الرسوم إلى أشكال خطية مجردة، ولكن دون أن تمثل الأشياء بعدئذ، بل الأصوات.

ليس علماء النقوش على اتفاق جميعاً حول استخدام النصوص الأولى. هل كانت مستعملة لدى الحاسبين المكلفين بالمحافظة على معالم مساحة الحقول وعدد رؤوس الماشية أو القطعان؟ أم أن الكتابة كانت تطيل أمد الصلاة أو الغناء

حول الأشياء الهامة فقط: الحياة، والحب، والموت؟ يقول العالم البلجيكي «غودار» في كتابه «سلطة الكتابة» إن الكتابة كانت في البداية أداة هيمنة. كما تشير إلى أن الإداريين في كريت القديمة، وكذلك أندادهم في الشرق الأوسط ومصر الفرعونية، كانوا يعرفون، عن طريق بياناتهم، كميات القمح في الأهراء، والزيوت في الجرار، ورؤوس الماشية في المراعي. ولما كانوا يكتبون، فقد كانوا يضبطون ويتحكمون، وبالتالي يستطيعون فرض قانونهم.

إلا أن «جان – ماري دوران»، الأستاذ في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا الفرنسية، ومدير البحوث في المركز الوطني للبحوث العلمية يعارض هذا الرأي: «كان الكهنة أول من كتب للتذكير بالآلهة والتبشير».... ويتصدى هذا الاختصاصي الشهير الآن لترجمة ٣٢ ألف لوح عثر عليها في «ماري» (تل الحريري) في سوريا. وكانت قد ازدهرت في هذا الموقع مدينة – دولة في الألفين الثالث والثاني قبل الميلاد، وفي هذا المكان، اكتشف «أندريه بارو» في الخمسينات، مكتبة من اللوحات المصنوعة من التراب. وفي هذه اللوحات نعثر على أناشيد، وحكايات، وأشعار، وأساطير كانت تنتقل شفهياً من جيل إلى جيل عن طريق التراث. يقول «دوران»: «كان السومريون يرون أن هنالك علاقة مباشرة بين الآلهة ومن يحمل أسماءها. وكان ممكناً أن يصبح الكاتب الذي يستطيع خط هذه الأسماء على الحجارة ممثلاً رئيسياً للمدينة، إذ كان التضرع إلى القوى السماوية، أرهب من عد الخراف على الجبل». ذلك هو أيضاً رأي «فيرنوس». ففي مصر ولدت الكتابة قبل مملكة الفرعون «نارمر» بوقت طويل، نحو العام ٣٢٠٠ قبل الميلاد، حيث سجلت على الأشياء المهيبة، والأوعية، والأسلحة. في ذلك العصر، كان خط الحروف جزءاً من القدرة السحرية. منْ جهة أخرى، وفي سومر كما في مصر، لم يكن هنالك إلا قليل شبه بين إشارات الحاسبين والكتابات النذرية والأدبية، من حيث الخط..

المخطوفون
بين رؤى الفنان وفن الرواية

د. عادل الفريجات

«ما أعْجَبَ الطُّغيان.... يَسْتَطيعُ أنْ يَفْعَلَ
كلَّ شيْءٍ ماعَدا قَبُوْل النَّاسِ بِهِ»
(المخطوفون ص١٦٨)

كثيرة هي الروايات التي تناولت قضايا كبرى في التاريخ لتخلِّدها في محراب الفن، فقد كَتَبَ الروسي (ليف تولستوي)، بعد أن درس آلاف الوثائق والملفَّات عن هزيمة (نابليون)، رواية «الحرب والسلم»،

د. عادل الفريجات: باحث وناقد أدبي، يدرس في جامعة دمشق، ينشر في الدوريات المحلية والعربية من مؤلفاته «اضاءات في النقد الأدبي»، «الشعراء الجاهليون الأوائل».

وكتب الياباني (ماسيوجي أبيوس) رواية «المطر الأسود»، مؤرّخاً بها، فنّياً، لإلقاء القنبلة الذرية على (هيروشيما). وفي أدبنا العربي أنشأ (نجيب محفوظ) رواية «كفاح طيبة» ليؤرّخ، بالأدب، للنضال المصري ضد المحتل الإنكليزي والحاكم التركي في (مصر). وكذلك ألّف (حنا مينة) رواية «المرصد» التي رصد فيها ملامح من حرب تشرين التحريرية، وفعل الشيء ذاته الدكتور (عبد السلام العجيلي) في روايته «أزاهير تشرين المدمّاة»، واستمدَّ الروائي (يحيى يخلف) من حرب لبنان عام ١٩٨٢ بين القوات الإسرائيلية وقوات الثورة الفلسطينية روايته «نشيد الحياة».

وتلك الروايات تنقل لنا الواقع السياسي والتاريخي من العالم اليومي إلى عالم الخيال، في موازاة فنيّة يتوخّى منها أنْ تقنع القارئ وتمتعه... وفيها تتنزّل الأحداث الخيالية من منبع الإلهام مشابهةً للأحداث الواقعية، أقول مشابهة ولا أقول مطابقة، فمثل تلك الأعمال، في الوقت الذي تتوزع على الوقائع والأخبار والمصائر، تَنْحَرِف عنها إنحرافاً يُعدُّ من أخص خصائص الفن، ومن أعمق معانيه، ومن أدْعَى متطلباته... ولكن هذا الإنحراف، لايسوغ، بحال من الأحوال، أن يهبط مموجاً من ذاكرة الجماعة التي تعيش، أو عاشت الحدث، أو يتخلّق مُسْتَنْكراً من الاحتمال الممكن، ومتمرداً على قواعد اللعبة الفنية التي لايمكن أن تكون قواعد جامدة يوماً ما...

والكاتب (عبد الكريم ناصيف) من أدرى الناس بقواعد اللعبة الفنية في اعتقادي. وقد سبقت له إسهامات طيِّبة في ميدان الترجمة الفكرية والترجمة الأدبية، فقد ترجم من الكتب الثقافية الاقتصاد البشري، والإبداع – نصوص مختارة، وأطفالنا – كيف نفهمهم، وترجم من الروايات العالمية «موسم الفوضى» لوول سوينكا، و«رجال من ورق» لـ (وليم غولدنغ)، وروايتَيْ «أطفال منتصف

الليل»، و«العار» لسلمان رشدي... وألّف أيضاً من الروايات «الحلقة المفرغة» و«المد والجزر» و«العشق والثورة» و«البحث عن نجم القطب» وروايته هذه الأخيرة «المخطوفون».

ومع «المخطوفون» نحن أمام رواية تاريخية توثيقية تتحدث، بالرمز القريب الشفّاف، عن القضية الفلسطينية، وأمام رواية تحمل رؤية تتمثل برسالة، أو أكثر، بثّها الكاتبُ إلى القارئ العربي، وأمام رواية عربية أصيلة حالفها نجاح كبير، وبدا المؤلف فيها وقد استخدم «تكنيات» جديدة سنوليها الحديث في حينها...

و«المخطوفون» تتحدث عن سفينة كبيرة بل قل «عمارة» بل «بلاد» بأسرها، أبحرتْ من شاطئها باتجاه شاطئ آخر، نفهم من مجريات الأحداث وأقوال الناس في السفينة أنه شاطئ القانون والنظام (الرواية ص١٨)، أو شاطئ الحق والحرية، هذا الذي شرب نخبه الركاب ذات مرة (الرواية ص٥٥)، إنها سفينة تتجه إلى أرض الحق والمساواة والعدل (ص١٩).

ومنذ الفصل الأول من الرواية يُرْهِصُ المؤلف بأنَّ أمراً خَطِراً ينتظر هذه السفينة التي دعاها بـ«قاهرة البحار»، فهناك مسحةُ حزنٍ اعترت قبطانها (غالي بابا)، ثم إن البحر غدّار...! وهو يحمل مفاجآت، وقبطانها كان يخشى المجهول، (الرواية ص٩). وبالتالي فإن أحداثاً خطيرة، أو مصيراً كئيباً يَتَرصَّدُها... ويبدو الإرْهاص بالآتي الخطير أكثر وضوحاً حين يصعد السندباد البحري إليها مع نهاية الفصل الأول، فهذا السندباد رمزُ الشؤم دوماً، وصعوده يعني أنَّ مأساةً ستحل بالسفينة، بل ربَّما تتحطم..!

ويمضي الكاتب ببراعة ممتازة، وبأداء طيِّب، مُقدِّماً شخصيات الرواية كلها تقريباً منذ الفصل الأول، فـ (غالي بابا) هو القبطان الجميل والشجاع والذكي والآمر والناهي، وهو بطل السفينة والرواية معاً.

ومن خلال جولة لهذا الربّان الأبوي على ركّاب سفينته نتعرّف مساعد القبطان (رستم الغطاس)، هذا الرجل الذي يملك إرادة فولاذية، وقدرة على التحمل والعمل بلا كلل أوملل... ويشعرنا الكاتب بموقف صعب مُتوقّع ينتظر المساعد البطل حين يقول فيه:

«إنه لايعرف الخضوع أو المصالحة». وقد كان فعلاً كذلك، إذ رفض المصالحة أوالخضوع لإرادة الخاطفين، رغم صلبهم له على سطح السفينة، عندما طلبوا منه الاعتراف بأنهم هم قادة السفينة وأصحابها الحقيقيون..!

ويمضي القبطان، فيمُرّ على مضيفته (دارية) التي يلتقي عندها الشاعر (هايل أبو سنام) والمحامية (رشيقة الباز) هذه التي ستصبح، فيما بعد، محظيةً لزعيم المختطفين (بن جدعون).

ويقّدم الروائي لنا فتاةً تدعى (سماح الصوص) لها أخ يدعى (ليون) أصغر منها عمراً. وتتعرف (سماح) على شاب اسمه (حازم عجّان الحديد)، وتحبُّه وتتزوجه لليلة واحدة فقط. و(حازم) هذا هو الذي سيعاني ماعاناه القبطان (غالي بابا) في زنزانات المجرمين القراصنة في قعر الباخرة، ولكنه جُلِب للرواية ليمثل الوجه المناقض لوجه القبطان، والصورة المعاكسة؛ إذ شكلا ثنائية (التخاذل/الصمود).

ونلتقي بالفصل الأول أيضاً مهندساً معمارياً يُدْعى (زيد شيخ الشباب)، وقد كان مسافراً في السفينة، بالإضافة إلى راع للغنم اسمه (عوض الشاوي)، وصديق له وجار يعمل فلاحاً، وقريته قرب قريته، ويُدْعَى (مصباح المرزبان).

وفي إحدى المقصورات كان ثمة عروس وعريس جاءا يقضيان شهر العسل على ظهر (قاهرة البحار)، وهما العروس (كلثوم) والعريس (ضرغام)...

وينتهي الفصل الأول بصعود السندباد، ومعه حفيدته (زين) إلى السفينة، وقد كان من ركّابها الأصليين، ولكنه تأخّر قليلاً فلحق بهم، بقارب خاص. وقد استغل الكاتب وجود السندباد لأمرين اثنين، أولاً: ليقول لنا: إن صعوده إلى السفينة كان نذير شُؤْم -كما هي العادة، وهذا ما حدثتْ به بعض النسوة... وثانياً ليرمز به إلى الماضي الذي يمكن أن يقدِّم لنا العبَر والدروس.. وقد سُخِّر السندباد حقاً لهذين الأمرين، وذلك من خلال وجوده أولاً، ومن خلال القصص القصيرة التي كان يرويها للصبية ثانياً، والتي كانت تنذر بشيء يشاكلها، سيأتي بعدها.. فكانت الرواية تبدو كأنها «تتمرّى» في مرآة كل قصة يرويها السندباد، فترى ذاتها، أو بعض أحداثها ومصائرها، وقد صُغِّرت أو رُمِّزَتْ، أو أُرْصِدَتْ...

وإذا كان السندباد هو الماضي الممتد فينا - كما يقول الكاتب، من ركاب الباخرة الأصلاء، فإن رُكّاباً دخلاء اعتلوا ظهر (قاهرة البحار)، طالعين من وسط عاصفة، طالبين النجدة من القبطان (غالي بابا).. وكان هؤلاء الدخلاء الغرباء أربعين رجلاً تحملهم زوارق أربعة.

وقد مهَّد الكاتب، كما أشرنا، لكل حدث عظيم سيقع في هذه الرحلة البحرية، بأقصوصة يحكيها السندباد البحري توحي بأن شيئاً مشابهاً سيحدث، فالسندباد مثلاً يتحدث في الصفحة (٧٤) عن اختطاف القرود لسفينة كان يركبها، وعن إيقاع القرود الأهوالَ بالسفينة وبركابها، وذلك تمهيداً لخطف الغرباء سفينة (قاهرة البحار)، الذي حلَّ فعلاً..! فقد كان أولئك الغرباء يثيرون استغراب كل ركّاب السفينة، وذلك لتصرفاتهم المستهجنة، التي تنمّ على سلوكهم العدواني؛ فقد بدأوا بالتحرُّش أولاً بالناس، وضربوا صَبِيّاً تلصَّص عليهم... ثم أغاضوا (سماح) و(حازم) اللذين صارا على وشك أن يصبحوا

زوجين، دون ذنب اقترفاه.. ثم منعوا (عوض الشاوي) من العزف على نايه... ولما التقى زعيمهم (بن جدعون) بالشاعر (هايل أبو سنام) دار بينهما حوار عرفنا منه أننا أمام رمزين لقومين مختلفين: (هايل) رمز للعرب -أهل الكلام والغناء والشعر وفقه اللغة وماشاكلها.. و(بن جدعون) رمز لقوم يقولون عن أنفسهم: «نحن النخبة في هذا العالم، نحن الصفوة عند الله». وبعبارة أخرى: «إنهم شعب الله المختار».

ومن هنا بدأت الخيوط الروائية تشتبك بالخيوط السياسية، وبدأ الحلم يعانق الواقع، وطفقت أحداث وأقوال وأفعال وحوارات ترتسم على ظهر السفينة، لتؤرخ، فنياً، للقضية الفلسطينية، أو للقضية العربية بأسرها.. فقد استباحت العصابة، التي تزعم عن ذاتها «أنها الصفوة عند الله!»، السفينة، إثر حادثة مفتعلة ومُبَيَّتة في مشرب السفينة ضربت فيها المضيفة (دارية) أحد العناصر المتعجرفة من العصابة، بعد استفزاز صارخ..! واختطفوا قبطانها (غالي بابا) وراحوا يتخرَّصون قائلين:

إنَّ السفينةَ سفينتُهم..!» وحين قال لهم القبطان الأصيل (غالي بابا): هذه سفينتنا -(أو أرضنا لافرق)- أباً عن جد، وأمْس جئتُمْ أنتم، أنا نفسي أنقذتكم من العاصفة، لولاي لهلكتم في اليم، فهل يكون هذا جزاء الإحسان؟ يجيبه القبطان المزيَّف وزعيم القراصنة الخاطفين -(بن جدعون): «دَعْكَ من هذا الهراء.. السفينة وُعِدْنا بها، واليوم يتحقَّق الوعد» -(الرواية ص٨٨). وعندما يقول (غالي بابا): هذه جريمة، قرصنة، خطف مفضوح، يأمر (بن جدعون) جنوده بإبعاده قائلاً: «ليكن ذلك أيها القبطان... قرصنة، خطف، سمِّها ماشئْتَ، المهم أن تصبح السفينة لنا، المهم أن تعترفوا بذلك، وإلى أن يتمَّ هذا، أنتم مخطوفون»-(ص٨٨).

والحقيقة أن هذا العقوق واللؤم قد تأصَّلا في نفوس مَنْ يزعمون عن أنفسهم أنهم «النخبة، أو الصفوة المختارة» منذ أزمان سحيقة..! وقد أشار إلى ذلك الكاتب (أبو حيَّان التوحيدي) (٤٠٠هـ) في قصة له لطيفة تتحدث عن مجوسي ويهودي، أحسن الأول إلى الثاني، وهما في الصحراء، فأركبه على بغلته بعد أن أطعمه زاده، وسقاه ماءه، فلما ملك اليهودي بغلة المجوسي نخزها وذهب بها بعيداً، تاركاً المجوسي وحيداً في الصحراء يمشي على ظَلَع، وقد بُهِر وانحسر...! وحين سأل المجوسي اليهودي بعدئذ ماالذي دعاه أن يفعل مافعل، قال له: «اعتقادٌ نشأتُ عليه ومذهب تربَّيْتُ به وصار مألوفاً معتاداً كالجبلَّة... اقتداءً بالآباء والأجداد والمعلمين من أهل ديني ومن أهل مذهبي...»[1].

وتمضي الأحداث على ظهر السفينة، وتمر الوقائع، فيعاني ركابها الأهوال من تلك الجريمة، وهي أهوالٌ تشبه مايعانيه اليوم أهل الضفة والقطاع من تنكيلٍ وقهرٍ وتعذيبٍ وعسفٍ وتكسيرٍ للعظام، على أيدي أحفاد (بن غوريون)، الذين يقابلهم في الرواية أعوان (بن جدعون).

فبعد أن اعتقل أُولئك (غالي بابا) ووضعوه في زنزانة، وبعد ممارسات لهم لاتُطاق، ثارت ثائرة السفينة، وسار فيها الناس هاتفين: الموت للقراصنة، الموت للغزاة، وذلك بتوجيه من مساعد القبطان (رستم الغطاس) وثلَّة معه.. فما كان من الخاطفين إلاَّ أن نكلُّوا بالركاب، وعذبوهم أيَّ تعذيب، وعندما لم يذعنوا للأوامر ولم يمتثلوا لها، أوقع المجرمون فيهم مذبحة بشعة تذكرنا بمذابح (دير ياسين) و(قبية) قتلوا فيها /٩٢٤/ قتيلاً، ثم مَضَوا يواجهونهم بسياسة التجويع والإذلال. فمارسوا وحشية فظيعة يندى لها جبين الإنسانية خجلاً. فقد اعتدوا على العروس (كلثوم) أمام عريسها (ضرغام)، بعد أن أشبعوه لكماً ورفساً

(١)- انظر القصة وتفاصيلها التامة في كتاب أبي حيان: الإمتاع والمؤانسة ج٢ ص١٠٧ فما بعدها.

وضرباً، فطاش صوابه، وزاغ عقله، وأصيب بانفصام في شخصيته...! ثم صلبوا مساعد القبطان (رستم الغطاس) العقل الموجِّه للمنتفضين..! ولما جاء (حازم) حبيب (سماح) لينقذه، ابتلعته هوّة سحيقة أودت به إلى زنزانة، مجاورة لزنزانة (غالي بابا)، ذاق فيها الأمرَّين، تماماً كما ذاق (غالي بابا) المصير ذاته..! وتتابعت فظائع الخاطفين، وتعاظم طُغْيانُهم، فخصوا الفتى (ليون) -أخا (سماح)، الذي كان قد قتل واحداً منهم...! وصاروا، فيما بعد، يأخذون أخته إلى عند (موسى بن دهمان) -مساعد الزعيم (بن جدعون) ليجلدها، ثم يقضي وطره منها بعدئذٍ في سادية جنسية مجنونة....!

أما (عوض الشاوي) فقد كووا له شفتيه..! و(مصباح المزربان) صلموا له أذنيه..! لا لشيء إلاّ لأنّ الأوّل كان يعزف على نايه معزوفة حزينة، ولأن الثاني كان يغني بقربه أغنية وطنية تنسجم مع أنغام جاره (عوض)..!

ولم تنجُ المحامية (رشيقة الباز) من مصير بائس أيضاً، فتلك المدُافعة عن حقوق الركاب وحياتهم، والتي صنعت من ذاتها وكيلة للمرافعة والمحاجة عند (بن جدعون). حوَّلها هذا المجرم وأتباعه إلى محظية لدى القبطان المعتدي، لاهمَّ لها سوى تسبيحه وتمجيده، وإرضاء نزواته، وذلك بعد أن مارسوا عليها أصنافاً من عمليات غسل الدماغ والمعالجات النفسية والجسدية العجيبة...!

* * *

إن قراءة رواية «المخطوفون» للروائي (عبد الكريم ناصيف) لتذكرنا برواية «السفينة» لـ (جبرا إبراهيم جبرا)؛ فكلتا الروايتين تتحدثان عن رحلة بحرية تقوم بها سفينة في عرض البحر..

وقد شكَّل هذا الخيار لكلا الروائيين (ناصيف) و(جبرا) مأزقاً، نسبياً. وذلك لضيق المكان الروائي، وقصر الزمن الذي يمكن أن تمضيه سفينة على

سطح اليم، مما لايتيح كثيراً من أشكال التطوير للشخصيات، أو تنويعاً للأحداث والوقائع، ولهذا كان لامناص من التغلُّب على هذا المأزق بمحاولات السيطرة على تكنيك الروائي بذكاء وبراعة.. وقد حدث هذا فعلاً في ذينك الأثرين على حد سواء...

ولكن الفرق بين الروايتين هو في أن رواية (جبرا): «السفينة» لم تفصح عن موضوعها بيُسْر وسهولة[٢]، في حين جاءت رواية الكاتب (ناصيف) غير محتاجة إلى عناء كبير لفهم مرامي الكاتب فيها، فرسالته، أو رسائله إلى القرَّاء واضحة، ورموزه شافَّة..

وقد بدا أنَّ الكاتب لم يقتنع بذلك، فأضاف مقدمات قصيرة لكل فصل، بدءاً من الفصل الثالث، تشرح مايحيل إليه الفصل تقريباً، لتأكيد أن روايته هذه، هي تاريخ للقضية الفلسطينية. ومن أشكال ذلك قوله في تمهيد للفصل الثالث: «وقد أثارت حملة العنف الجديدة التي أعلنها اسحق رابين والقائمة على أساس تحطيم وتكسير عظام الفلسطينيين مناخاً من الاستياء العام، وأسفرت هذه الحملة عن جرح عدد كبير من المواطنين الفلسطينيين. وبلغ عدد الذين عُولجوا في أحد مشافي غزة من الكسور الناجمة عن استخدام سياسة العصي والهراوات من قبل سلطات الاحتلال حوالي ٢٠٠شخص، وذلك خلال ٤٨ساعة فقط.. الخ»-(ص٦٥).

ومن أشكال الرموز الشافَّة أيضاً، أن السفينة المبحرة هي «عمارة» أو «بلاد». وهي بلاد مسلوبة، أو مخطوفة في النهاية... إنها الأرض العربية السليبة.. والقبطان ليس قبطاناً حقيقياً، أو عادياً، بل هو زعيم شعب وقائد أُمَّة،

(٢)- انظر دراسة عن رواية «السفينة» في كتاب جورج سالم: المغامرة الروائية ص ص١٨٥-١٩٢.
وفي كتاب الدكتور أحمد مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني ص ص٢١٩-٢٢٨.

إنه -حسب عبارة الروائي- «لايشعر بالزهوّ لأنّه قائد هذه السفينة -العمارة- البلاد- بل لمسؤولية ذات صفات تاريخية، تجعله، إنْ أفلح، يدخُل التاريخ من أوسع أبوابه»-(ص١١). فهل يُعْقَل أن يدخل التاريخ قائد سفينة عادية ترحل من ميناء إلى ميناء؟ لاشك أننا أمام سفينة خاصة، سفينة روائية رامزة، وقد خُطِفت أيضاً من أعداء محددين معروفين...

وأهداف الخاطفين وقائدهم (بن جدعون) واضحة وضوح الشمس، فعندما سألت المحامية (رشيقة الباز) مساعدَ زعيم الخاطفين: «ماالذي تريدونه منا؟» أجابها: «أجسادكم... ونفوسكم... وأحلامكم، بل لابد من قَتْل نفوسكم وأجسادكم معاً فلايبقى لكم أثر!». وعندما قالت المحامية باستغراب: «نفوسنا وأجسادنا... إبادة إذن» أجابها (موسى بن دهمان): «بالضبط أيتها المرأة، فكل مانريده ركاب بلا سفينة، لسفينة بلا ركاب..!». ومن هنا، فهذا الحوار قد أدّى غرضاً روائياً واضحاً، هو توثيق مقولات الأعداء، وتجسيدها في عمل فني، وتوثيق أفعالهم أيضاً، التي مرّت بنا نماذج منها قبل قليل... وربما لايُشكّل هذا المسعى اليوم جديداً عند الأجيال المعاصرة، ولكنه، دون ريب، سيُشكّل، في قابل الأيام نقشاً لايُمْحَى، نقشاً روائياً لأعمال معتدين غاشمين تقرؤه الأجيال اللاحقة، ولاتنساه...

أما الرؤية الثانية، أو الرسالة الثانية التي يودُّ الروائي أن يرسلها إلى قارئه المعاصر والآتي، فتتجسَّد في موقف القبطان (غالي بابا)، هذا الذي كان بطلاً نموذجياً في الثبات على المبدأ، ولم يتغيَّر شعرةٌ واحدة، رغم السجن والعذاب والمرض والمعاناة التي لاتوصف، فقد وصفه (حازم عجان الحديد) لـ(زيد شيخ الشباب) قائلاً: «شعرة واحدة لم تتغيَّر... صحيح أن جسمه مريض تعتريه العلل والأمراض من كل جانب إلاَّ أنَّ الصحيح أن رؤياه ماتزال واضحة

يازيد، عقله مايزال يعمل بكامل قواه ونشاطه، وموقفه مايزال ثابتاً لايتزحزح». ويردُّ (زيد شيخ الشباب) على (حازم) بقوله: «لابأس.. لابأس.. ياحازم المهم دائماً هو الجوهر، وغالي بابا هو الجوهر... نحن كلنا عَرَضٌ يزول.. يتحوَّل.. يتغيَّر.. يتبدَّل.. لكن المهم أن يبقى الجوهر جوهراً لايمسُّه التغيير أفهمت ياحازم» – (الرواية ص٢٨٢).

ورسالة الكاتب الثالثة، في إعتقادي، هي أن البغي لايدوم، والطغيان يقود إلى الانتقام... وقد انتهت الرحلة البحرية بارتطام السفينة بصخور صلبة، فتصدَّعت وبدأتْ تغرق، وعندما عاد الركاب إلى صوابهم، وأفاقوا بسبب الصدمة، في حين سقط (بن جدعون) وصحبه أرضاً، فراح الركاب، وقد تحوَّلوا إلى كتلة انتقام، بكل مافيها بن هول يدوسون القراصنة بأرجلهم، ويمزقونهم بأظافرهم، فقد كانوا عصابة «حولَّت أحلامهم إلى فتات، حياتهم إلى جحيم، سفينتهم إلى حطام». (ص٣٠٩).

وبعد أن وقع الانتقام والظفر، نجا الركاب بأنفسهم بواسطة قوارب النجاة المعلقة على جانبي السفينة.

والرسالة الرابعة للكاتب تحكي لنا أهمية التفاؤل، وتستنكر اليأس والتخاذل، فمن بين السطور نقرأ أن النصر حليف الصابرين، والوصولَ إلى الشاطئ الآخر غير مستحيل.. والنجاة موثوقة... وقد ظهر ذلك واضحاً في عبارة السندباد –رَمْز الماضي الذي به نعتبر– التي قالها لحفيدته (زين) وهي: «وهل يساورك الشك يا زين في أننا سنصل إلى برِّ الأمان؟»– (الرواية ص٣١٠). وربما كانت هذه العبارة الأخيرة في الرواية هي التي حَدَت بالدكتور (محمد توفيق البجيرمي) ليقول: «هذه رواية ملحمية بأسلوب واقعي ليست فيها خوارق الملاحم ومبالغاتها، وفيها نبوءة تتحقق، رغم أن كل شيء كان ضدَّها،

ويشير إلى توقعُات معاكسة لها على طول الخط»[٣] ومن الجدير بالذكر أن الكاتب فرغ من كتابة روايته في خريف عام ١٩٨٧، وهو العام الذي انطلقت فيه الانتفاضة....

* * *

تلك هي رسائل الكاتب إلى قرّائه، وإذا صُغْناها، على نحو آخر، قلنا: هي التوثيق للواقع التاريخي الراهن، والدعوة إلى الصمود في وجه الطغاة والبغاة، والتفاؤل بالنصر القادم واليقين بالوصول إلى بر الأمان شرط الصمود والصبر وصفاء الرؤية.

والحق أن هذه الرؤى، الجديرة بالكتابة، لم تكن، في هذا الأثر الفني المصوغ بعناية، عاريةً من أثوابها الجميلة، أو عاطلة من أغلفتها الفنية التي تجعلها مقبولة مُسْتَساغة.

ومن أسباب الاستساغة أن الكاتب كان ممسكاً بعنان جواده الإبداعي، مُلمّاً بتفاصيل كل الأحداث التي ستأتي، مُتصرِّفاً تصرُّف الروائي العالم بكل شيء، دون أن ينعكس علمه هذا ملامح مُسْتكرهة، أو وقائع مفاجِئة... وقد حقّق (ناصيف) في أثره الفني هذا شرط المؤلف الجيد الذي قال (إدغار آلان بو) فيه: «إنه مَنْ يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول»[٤]. والإمساك بخيوط الرواية بتدبُّر جعل الأحداث تتالى بعد ممهدات وإرْصادات تأخذ بيد القارئ شيئاً فشيئاً، وهو يسير في دهاليز العمل الروائي، فقد كان

---

(٣)– انظر مقدمة الدكتور البجيرمي للرواية ص٤. والغريب أن الدكتور البجيرمي في مقدمته للرواية يذكر أن قبطانها يعجز عن إنقاذ السفينة، بل يموت (ص٥)! والواقع أن القبطان لم يمت أبداً، بل كان هو النموذج البطولي فيها الذي لم يتغيَّر شعرة واحدة...!

(٤)– انظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة ص٢٦١.

الكاتب يُرْهص بأحداث قصته حدثاً حدثاً، ويجعلنا نتوقع أن أمراً ما سيحصل، على هذا النحو أو ذاك، فيحصل فعْلاً..! فمنذ مطلع الرواية توقَّعْنا أن سوءاً سيلحق بـ (غالي بابا)، لأنه كان يخشى المجهول، ولأن مسحةَ حزن مرت بنفسه، ووقع هذا، وتوقَّعنا أيضاً أن (رستم الغطَّاس) -مُساعد القبطان قد يُقْتَل، وذلك لأنَّ القبطان، في جولته على الركاب، قال له، ممازحاً: «قَتَلْتُ رستم وربِّ الكعبة»! والذي وقع هو أن (رستم) صُلِبَ حيّاً، أولاً، ولم يهادن أعداءه، ولم يستسلم لطلباتهم، فقُذِف به في قاع البحر ليتلقاه سمكُ قرشٍ فاغرٍ فاه..! وليكون من غطسه في اليم تناغماً مع اسمه (الغطَّاس)، هذا الذي لم يختره الكاتب اختياراً عابثاً، كما لم يختر أسماء الشخصيات الأخرى أيضاً عبثاً -كما سنرى.

• وكذلك لم تكن عبارة (سماح) التي وجَّهتها إلى (زيد شيخ الشباب) مجانيةً، فقد قالت له في أول تعارف بينهما: «كان ينبغي أنْ يسمِّيكَ أهلك زيدان» فأجابها: «لماذا ياآنستي؟» قالت: «كنتَ ستعيد تلك الشخصية المتميزة في تغريبة بني هلال: زيدان شيخ الشباب ذاك الذي كان يدين له شباب بني هلال كلهم بالطاعة والخضوع» -(الرواية ص٢٨). وفعلاً صار (زيد شيخ الشباب) زعيم شباب السفينة وركابها، قاد نضالهم ضد الخاطفين، ودانوا له جميعاً بالطاعة والخضوع.. والشيء ذاته يصدق على قولة (سماح) لـ (حازم) في مطلع الرواية: «مصير بائس» -(ص٢١). فهي عبارة تناغمت تناغماً عجيباً مع ما آل إليه (حازم) من مصير بائس على أيدي عصابة (بن جدعون).

وسبق لنا أن ذكرنا ماكان ينتفع به الكاتب من حكايات يجريها على لسان (السندباد) ممهداً بها لأحداث ستأتي. وقد حكى (السندباد) حوالي عشر حكايات كانت كل واحدة منهنّ تُمثل موقفاً مصغّراً لموقف مكبَّر ستمُّر به

السفينة وركابها... والحقيقة أنَّ مبدأ القصّة داخل القصة مبدأ معمول به منذ زمن بعيد في التأليف المسرحي والروائي معاً، ونجد أمثلة له في (أسطورة أوديب)، وفي مسرحية (هاملت) لـ (شكسبير). وفيه يقع تلخيص للقصة، أو لجزء منها عن طريق قصة أخرى على نحو يمكن أن نسميه «الإرْصاد». يقول (جان ريكاردو) في هٰذا الصدد: «فبما أن القصة معروفة في خطوطها الأساسية قبل أنْ يمسَّ القلمُ والورقَ، أفليس مُغْرياً أن نحقنها في نقطة من مجراها بمقطع يكون خلاصة لها. إذّاك يجري التنازع بين القصة وخلاصتها ذاتها. ومثل هذا الإثراء السردي يرجع إلى زمنٍ بعيد وقد استخدمه إدغاربو»(٥).

أن إساغة الأثر الذي بين أيدينا لم تكن مقصورة على تلك الإرهاصات أو الإرصادات، التي ذكرنا نماذج منها، لا كلّها، بل امتدت إلى اختيار الأسماء والشخصيات في الرواية، سواءً كانت شخصيات مخطوفة أو خاطفة... فبِشَيْءٍ من حسن التأتي، ولطف النظر، يجد الدارس أن كل اسم حَمَلَ سَهْماً من سيماء مسمَّاه، فالمخطوفون هم: (غالي بابا) القبطان الذي، بتحريف بسيط يصبح (علي بابا)(٦). وهو اسم يذكّرنا بـ (علي بابا والأربعين حرامي) على نحو من الأنحاء، وخاصة أن عدد الخاطفين في الرواية هو أربعين (حرامياً). و(رستم الغطاس) مساعد القبطان، الذي لايعرف المهادنة والمصالحة، صلُب ثم قذف به حيًّا في ماء البحر ليغطس فيه. واسم (رستم) يذكّرنا بقائد الفرس (رستم) المقتول في (القادسية). وبما أن اسمها واحد، فمصيرها كان واحداً...!

أما (حازم عجَّان الحديد)، فقد كان حازماً حقاً، وماضيه يؤكد ذلك، فجدّه كان يعجن الحديد بيديه! وهو في (السفينة) أراد أن يعيد أمجاد جدّه،

(٥)- قضايا الرواية الحديثة ص٢٦٣.

(٦)- انظر مقال إسماعيل إسماعيل حول الرواية ذاتها في مجلة المعرفة العدد ٣٤٠ لعام ١٩٩٢.

فهبَّ لإنقاذ مساعد القبطان قبل الموت، فلاقى المصير الذي أشرنا إليه من قبلُ.. ولكن (حازم) –هذا الشخص الوحيد الذي طرأ عليه تغيُّر وتبدُّل– تخاذل ولم يصمد في سجنه لألوان العذاب التي سامه إياها الأعداء، فشكَّل بذلك الصورة المناقضة لصورة القبطان (غالي بابا).. ومع تغيُّر (حازم)، وخروجه من السجن، تغيَّر في عينيه كل شيء، وذلك نحوالأسوأ، تغيَّر طعم الويسكي، وتغيَّر الناس، وكادوا لايعرفونه، وحتى (سماح) و(ليون) أيضاً لم يتعرفّاه إلاَّ بعد لأيٍ.. و(سماح) هذه، حبيبة (حازم) وزوجته لليلة واحدة، نسبها الكاتب إلى آل (الصوص) لأن مصيرها كان يستمد من الصوص ضعفه وخوفه وخنوعه... وبما أن حرف الحاء، من زاوية أخرى، يجمع بين (حازم) و(سماح) أُتيح للحب أن يحويهما في حماه...!

وقريب من هذه العلائق، يقع المرء على علائق واضحة بين (عوض الشاوي) –الراعي ذي الظل الخفيف، وبين اسمه، فهو راعٍ، وساذج سذاجة (الشاوي)، ومبهور بكل مايراه أو يشعر به في هذه السفينة، التي تعدُّ ثمرة من ثمرات التكنولوجيا المعاصرة. وقد كانت تندُّ عن ذاك الراعي عبارات رائقة ماتعة أسرة ترسم على شفاه القُرَّاء ابتسامات جميلة تخفف من وطء الجدية والعنف في مجرى الأحداث، في الوقت الذي تصوغ إحساساً بالتعاطف مع براءة (عوض) وطيبته... ومن هذا القبيل مثلاً قوله لجاره (مصباح المزريان) إثر العاصفة التي ألَّمت بالسفينة: «ملعون الوالدين يامصباح..!! ورَّطت نفسك وورطتني معك! والله قلْت ماتطلع علينا الشمس». وحين يقول له (مصباح): «أنت خوَّاف ياعوض... وهذا أنت بخير» يرد عوض: «حق ياخوي.. أويلي ماأكثر ماخفت البارحة!! كل مرة تطلع بها السفينة فوق الموج أقول ولَيْت ياعوض!! ولَيت ياملعون الوالدين!!» – (الرواية ص: ٧).

وكذلك فإن اسم (قاهرة البحار) هو اسم يحمل إيحاء بأن المسمَّى، أو من يرمز إليه، سيقهر الأعداء على أرض الواقع، وسينتصر عليهم مهما طال الليل وامتد البغي. وقد أشار إلى ذلك قبلنا الدكتور البجيرمي في مقدمته للرواية. ويقابل هذا الاسم «ذات الأبواق» وهو الاسم الذي أطلقه (بن جدعون) على السفينة فيما بعد، ليحكي اعتماد (إسرائيل) على أبواق الدعاية للتضليل والخداع. وهو أمر واقع فعلاً..

أما أسماء الخاطفين، فلم نعرف منها سوى اثنين فقط هما: (بن جدعون) المحرَّف ببساطة عن (بن غوريون) رئيس وزراء (إسرائيل) الأسبق، فنغما الكلمتين متشابهان جداً، تماماً كتشابه نغمَيْ كلمَتَيْ (موسى بن دهمان) و(موشي دايان). فالأول مساعد القبطان المعتدي، والثاني وزير دفاع إسرائيل منذ عام ١٩٦٧، ولسنوات بعدها.. ولكي لا يبقى أي شك لدى القارئ في إحالة الاسم الروائي إلى الاسم الواقعي، قدَّم الكاتب (موسى بن دهمان) على أنه أعور العين، تماماً مثل وزير الدفاع الإسرائيلي (موشى دايان) الميت منذ سنوات، فهو يقول عن (بن دهمان): «موسى.. أنت ياموسى.. صاح بن جدعون بأعلى صوته، فدخل الرجل الذي كان القبطان يراه برفقة بن جدعون دائماً: متوسط القامة، دقيق العظام، حنطي البشرة، على عينه اليسرى عصابة سوداء تغطيها كيلا يرى الناس المحجر الخاوي.. إنه موسى الدهمان» -(الرواية ص١١٣-١١٤).

· أما الأدوار التي رُسمت لكلٍّ من ركاب السفينة، فقد برز منها دوران هامان، هما دور القبطان (غالي بابا) الذي بقي صامداً، ولم يعترف بجريمة الخطف، ورفض أن يوقع على تنازله عن قيادة السفينة، وعلى تحويله إلى شكل بلا مضمون، أو إلى صورة لا حقيقة، رغم كل أصناف العذاب والقهر والتنكيل

والآلام التي تعرَّض لها، وبقي يتمتع بسلامة الحدس، ونقاء الرؤية..! أما (حازم) فإنه ضَعُفَ وهَوى، ومات، فعلاً، رغم بقائه، حيّاً، شكلاً..! وعندما خرج من زنزانته وجد كل شيء تغيَّر وتبدَّل كما أسلفنا.. حتى عروسه (سماح) تحوَّلت إلى جسد لاروح فيه.. بل إلى أداة لمتعة (بن دهمان)...! فهل يمكن أن نفهم من هذا أنه كان عقوبة غير مباشرة لتخاذل (حازم) أمام جبروت الخصم وطغيانه؟!

ووزعت أدوار الرجال الآخر بتدبُّر وحذْق لتقول أشياء أخرى، بما وقع لها، وما أوقع بها.. فقد مثَّل (ليون) الفتى اليافع جيل المستقبل الذي يخشاه العدو، ولايريد له أن يتناسل، لذا قتل الرجولة فيه، وخصاه، لينام ذاك العدو قرير العين..! وهذا أمر يذكرنا بالهاجس الديمغرافي الذي كان يقض مضاجع رئيسة وزراء (إسرائيل) الراحلة (غولدامائير)، التي لم تكن تنام في الليل بسببه[٧]!

وشكَّل تشويه الراعي (عوض الشاوي) الطيب البريء، الذي كان يعزف لحناً شرقياً حزيناً، ربما يعود إلى عهد أكاد وآشور[٨]، شكَّل تشويهاً لكل الطيبة والبراءة، وقضاءً على كل طربٍ أو عزفٍ أو نغم، وذلك في الوقت الذي قرر فيه القراصنة الخاطفون أن تختلط الأمور على (مصباح المرزبان)، فصلموا له أذنيه! فاختلط عليه الحابل بالنابل، ولم يعد يميِّزها، ولايعرف مصادرها، وصار يرى إلى ذاته، وقد طغى عليها القبح واستباحها.. ولاغرو، فكما كان الأعداءُ أعداءً للغناء والنغم والطرب، كانوا أعداءً للخير والجمال، وأعداء للحق

---

(٧)- وقد استغل هذا الرعب الصهيوني من تعاظم عدد السكان العرب في الضفة والقطاع الكاتب (حسن حميد) في بعض مجموعته القصصية: «قرنفل أحمر لأجلها» وخاصة في قصته الجميلة (الولد).

(٨)- يلاحظ هنا أن الكاتب لايترك جزئية تمر عبثاً: فعودة هذا اللحن إلى عهد أكّاد وآشور تؤكد أصالة هذا الراعي، وتوحي بأنه قد ورث تاريخه جسداً وروحاً ولحناً عن أجداده القدامى (أكاد) و(آشور).. وهذه أصالة تقابل الهجنة التي تصف أعوان (بن جدعوم) الغرباء...

والقانون اللذيْن مثلّتهما المحامية (رشيقة الباز)، التي نصّبت نفسها محامية للدفاع عن تلك القيم، فحوّلها أعوان (بن جدعون) إلى محظية لديه، لتقول لنا، من بعيد بعيد، أنَّ القانون والنظام والعدل قد صارت تداهن زعيم العصابة، في الرواية، تماماً كما يداهن ممثلوا الحق والعدل والنظام الدولي اليوم زعماء (إسرائيل)، في الواقع، فهم يسكتون على تصرفاتهم البشعة ضد الشعب الفلسطيني الأعزل إلاَّ من حقّه وإرادته الصلبة، وإبائه المنقطع النظير.. والحقيقة أن الكاتب لم يصرّح لنا بكل تلك المعاني، ولكننا نحن الذين أردنا أن نؤول رموز روايته على هذا النحو. وهو تأويلٌ نزعم أنه يملك قدراً من الإقناع لأن سياق الأحداث يوحي به، دون أنْ يكشف عنه بالشكل المجوج الممل.. وهذا سرٌ من أسرار الإجادة في بث الرؤى في أيٍّ أثرٍ فني. فالشخصيات بسلوكها ومصائرها تقول العبر وليس بتصريحاتها أو تفوهاتها الخطابية...

إن التخطيط الدقيق لمآل كل شخصية روائية، وصيرورتها إلى ماصارت إليه، ليسا همُّ فقط الملمحين الجميلين من ملامح هذه الرواية، بل إننا نشعر أنَّ وراء كل فصل من فصولها يداً صناعاً تحبكه بحنكة، ومما كان مدبُّراً بحنكة، ومصوغاً بدقَّة.

الحبكة الروائية التي اعتمد فيها الكاتب على أكثر من طريقة في البناء الروائي، فقد لجأ إلى السرد، وإلى الوصف، وإلى الحوار، وإلى بعض عادات النفس الداخلة في التكنيك الروائي، كالتذكر، والشرود، والحلم، والتخاطر، وإلى توليف قصص قصيرة في قلب القصة الكبيرة –حسبما أشرنا سابقاً.

كما استخدم الكاتب بعض معطيات التراث الممثلة في قصص ألف ليلة وليلة، وفي الشعر القديم، وتاريخ الأدب، والحديث الشريف، والقول المأثور، مما طبع الرواية بطابع الرواية العربية الأصيلة التي تأنف من تقليد الغرب، وتعوّل

على بعض عناصر التراث الصالحة لتستغلّها استغلالاً موفقاً كل التوفيق. كما طبع الكاتب (ناصيف) روايته بطابع الروائي المثقّف والحائز عيناً روائية تلتقط أدقّ تفاصيل المشهد الروائي وأعمقها دلالة. وفي وسع الدارس أن يسوق أكثر من دليل على ماتقدّم، فمن الأدلّة على العين الروائية التي لاتغفل عن تسجيل أية حركة أو نأمة يقتضيها الوصف والتصوير، هذا المشهد الروائي الذي حدث خلال حملة التفتيش عن مساعد القبطان (رستم الغطاس)، فقد راح أحد عيون (بن جدعون) ينقل تهديد رئيسه للركاب قائلاً: «..يخفونه عني... قسماً لأفتشنّ السفينة شبراً شبراً، ولأشنقنّ كل من ساهم في إخفائه، فتلمّس أكثر من مستمع عنقه، وهو ينظر حواليه اختلاساً خشية أن تكون عينا الرجل الذي ينقل تهديد القبطان قد لاحظتا حركة ابتلاع الريق» -(الرواية ص١٢٣). فهذا التصوير يدل على ملاحقة واستقصاء لكل مايمكن أن يطوف به خيال الكاتب من أجزاء الصورة، كما ينطوي على تلميح مكثف معناه: أن كل ركّاب السفينة كانوا يعرفون أين هو مساعد القبطان ويخفونه عن أعين العصابة، فمثل تلك الحركة لاتصدر اختلاساً إلاّ عن أناس هذه حالهم، ولايسجّلها إلاّ واعٍ بدقائق الأمور..

ومن الأمثلة على ثقافة الروائي الواسعة ووعيه بدقائق الأمور حديثه عن بعض منجزات العلم، وعن قضايا التكيُّف الذي يُعَدُّ أحد مستلزمات الذكاء الأساسية (ص١٠٨)، ولصبره العميق بحالات الإنسان والحيوان في طباعه في الصيف والشتاء، وفي المرض والصحة، والتشنج والاسترخاء، والجمال والقبح.. الخ. وهاهو ذا الكاتب يتكلم عن أهمية الأذنين للإنسان: فيقول عن (مصباح المرزبان) المصلوم الأذنين: لم يخطر بباله يوماً أن عقوبته كانت أشد قسوة من الجَلْد بالسياط، أو قَطْع الخصيتين، أو حتى الكي بالنار..«فتلك القطعة

الغضروفية المحزَّزة كمتاهة ثورندايك، التي يدعونها صيوان الأذن، والتي كان مصباح المرزبان يحسبها تافهة حقيرة بلا أهمية، بدت بعد أنْ فصلوها عن رأسه، غير تافهة البتّة وغير حقيرة على الإطلاق.. بل بات يخيل إليه أنها أعظم من الهرم وأشد خطورة من نهر الفرات.. يحرِّك رأسه ذات اليمين وذات الشمال فيحسب أن رأسه عارٍ أعزل لكأن الأذنين هما كساؤه وسلاحه.. كما بات يخيل إليه أنه خفيف لاوزن له لكأن الأذنين هما بيضة القبّان، لكن الطامة الكبرى أنه بات لايميّز الأصوات، يناديه أحدهم من الشرق فيتجه بناظريه نحو الغرب، تتكلم امرأته من اليمين فيخيل إليه أنها في الشمال.. وتأتي الأصوات، فلا تصل الغشاء الطبلي إلاّ وهي على أكمل وجه... ذلك الاختلاط جعله كالضائع... «هذا هو السبب».. حدَّث نفسه ذات مرَّة، فالحمار الذي تقطع أذناه غالباً مايذهب دَهْساً تحت عجلات قطار أو سيارة إذ لايعود باستطاعته معرفة مصدر الخطر.. وأفزعه ذلك أيما فزع.. وهو يتصوَّر نفسه ملقى أرضاً صريع عجلة من العجلات لأنه أخفق في تمييز مصدر الصوت.. الأمر الذي زاد في رغبته باعتزال الناس والحياة... فهو إنْ سار يسير مفتوح الفم، زائغ العينين متأرجح الخطا كسكران يخشى في كل لحظة أن يفقد توازنه... إذن لماذا أسير؟ وإلى أين أذهب؟ كان يتساءل ثم ينظر في المرآة فيصدمه الرأس الأجرد من صيوانه.... ياإلهي! أيُّ منظر قبيح هذا؟ كم تضفي الأذنان من جمال على الرأس، ألهذا السبب يتيه الحمار بأذنيه ويفتخر الحصان؟ يتساءل مصباح، ثم يسرع في الحال إلى الكوفية يستر بها عورة لم يكن يخيل إليه أنها عورة، ثم يتكوَّم من جديد في الزاوية ربما كي يدعو الله آناء الليل وأطراف النهار أن يريحه بموتٍ عاجلٍ يُذْهب عنه بكل مايثقل كاهله من حزن وغم» -(ص٢٦٧).

ومما يشهد الكاتب على معرفته بأسرار النفس البشرية، وحقائق الوجود، وطبيعة الإنسان الاجتماعية، حديثُهُ عن الفراغ الذي واجهه القبطان (غالي بابا) لأول مرة في الزنزانة، فهو يقول: «الفراغ أشد ما يخشاه الإنسان في أعماقه... وكثير منهم يرهبون حين يرون الخواء» -(ص١٠٦). ويقول عن الطغيان أيضاً: «ماأعجب الطغيان... يستطيع أن يَصْنَعَ كل شيء، ماعدا قبول الناس به» -(ص١٦٨).

ولايملك الدارس، وقد قرأ رواية «المخطوفون» إلاّ أن يذكر أنها رواية تمتّعت ببيان ناصع، وتنزلت بلغة صافية مرنة مطواعة. وكثير من التعابير فيها، وصفاً، وحواراً، وسرداً، حَوَتْ من روح الشعر بمقدار ماحوت من روح النثر، فالكاتب يقول مثلاً عن وداع سفينته لشاطئها: «السفن كالناس تعرف الفراق وآلامه، وتكره الوداع وأساه، فيرتسم ذلك على صوتها ارتجافاً وارتعاشاً يميِّزه العارفون ببواطن الأمور» -(ص٩). ويتحدث عن لحظات الصفاء فيقول: «آهٍ يالحظات الصفاء! ماأعظم ماتفعلين في النفس!! تمرين بها فتغسلين الكدر وتمحين الهموم؛ بمسحة منك يزول كل غم، يستحيل العالم مرجة خضراء وماءً سلسبيلاً، جوهرة تشع ضياءً وسنىً، فلماذا لاتدومين يا لحظات الصفاء» -(ص٥٥). وتقرأ له وهويحدّثك عن أنغام (عوض الشاوي) فإذا هي عنده: «أنغام تشفي كل مافي النفوس من قهر وغل». وإذا غنى (عوض) لحناً، قال فيه ناصيف: «بدا عوض يعزف ساكباً روحه من شفتيه، فسالت على القصب الأجوف نغماً يفتت الأكباد» -(ص٢٣٠).

على أن الجديد في هذه الرواية، هو بعض الأساليب والطرائق التي كان يعوِّل عليها الكاتب ليتخلَّص من مأزق المكان الضيق الذي جعله سفينة تمخر عباب البحر، فهو لم يدعها سفينة، بل قال عنها: إنها عمارة، بل بلاد... ومن هنا

أساغ لنفسُه أن يأتي بمشاهد لايمكن أن تقع على متن باخرة، كمشهد بائع المازوت الذي راح ينادي ببوقه: «مازوت... مازوت» فتراه زوجة (مصباح المرزبان) وترجوه أن يعصر لها خزانه فيعطيها بعد تمنُّع ولأي، وتلقّت ذات اليمين وذات الشمال، كي لايراه الناس، بضع قطرات من المازوت تذهب بعدها فرحة، وخيالها ملؤهُ صورة واحدة، المدفأة المشتعلة التي تؤج نارها أجّاً... (ص٢٧٠-٢٧١). فهذا مشهد لايحيل إلى المكان الروائي الرئيسي الذي أوهمنا الكاتب أن الأحداث، جملةً، تجري عليه، بل يحيل إلى مكان ما من الأرض العربية.. وإذا كان هذا المشهد يكسر حد الإيهام الذي تقف على تخوفه الرواية، فإن ما ذكره الكاتب من أن السفينة «بلاد» يسوّغه ويجعله مقبولاً.. والشيء ذاته يصدق على بعض الأقوال التي أجراها الكاتب على ألسنة الشخصيات الروائية التي لايمكن أن تكون مرجعيتها، مكانياً، سفينة تشق متن اليم، فقد ذكر على لسان (أم حمود) مايلي: «البعض يقول: إنَّ وضعنا حسن.. بل إننا بألف خير، فهناك أحياء لاتأتيها الكهرباء إلا بعد منتصف الليل، وأحياء أخرى لاتشرب إلاَّ من ماء المطر» -(ص٢٧٤). فالكاتب هنا ينقلنا مباشرة إلى مدينة أو أرض أو وطن، حالُ أهله، كحال رُكّاب السفينة، الذي يعانون مما وصف سابقاً.. ومثل ذلك ينطبق على أقوال (بن جدعون) لمساعده (موسى بن دهمان) عندما طلب منه أن يستخدم عناصره خراطيم المياه والغازات المُسيلة للدموع، وأن يطلق الكلاب، وأن يدوس (الركاب/المواطنين) بحوافر الخيل وبعجلات الآليات (ص١١٥)...

إن تلك المشاهد التي يمكن فهمها على أنها توسع رموز الرواية، ربماتكون قابلة للنقاش عند بعض القرّاء، لا من زاوية النقلات المفاجئة التي تكاد تضحي بمبدأ الإيهام الذي يُتوخّى أن يلازم الأثرالروائي، بل من زاوية وحدة انطباع تقود إلى الأحداث الوقائع والأفعال والأقوال التي تتحدث عن أرض

مسلوبة، استباحها غرباء، عرفنا انتماءهم، ووعينا مقولاتهم، وأطلعنا على خلفياتهم الفكرية والدينية والسياسية..

إن القارئ يستطيع أن يفهم العجائبية والغرائبية المتمثلة في تحويل (بن جدعون) وأعوانه، الشاعرَ (هايل أبو سنام) إلى خروف، والمهندس (زيد شيخ الشباب) إلى كلب، في كون الشخصية الروائية ليست من لحم وعظم ودم، كما استقر في النقد الروائي، وفي رغبة الكاتب أن يقول أشياء إضافية، منها أن الشعراء الذين عرفوا بتمردهم، وبتبشيرهم بالثورة غالباً، قد تحوَّلوا إلى خراف وادعة لاتجرؤ على أن تقول كلمة «لا» للبغي والطغيان..! وأن المهندس والمبدع الخلّاق قد أصبح يحيا، كالكلاب، على الفتات والفضلات، ولايغضب لذلك... ولكن القارئ نفسه يمكن أن يتساءل لماذا لم يَبْقِ الكاتب، وهو المسيطر على كل شيء في روايته، على بعض المسافرين متمرداً على الخضوع والهوان، خارجاً على ظاهرة الأرقام التي تحوَّل إليها كل ركّاب السفينة؟

قد يُقال أن القبطان بقي كذلك، ولم يركع، ولكن هل يكفي صمود فرد بعينه لتغيير الموقف القاتم واللوحة السوداء؟ إنَّ الذي نشاهده اليوم في الضفة والقطاع هو صمود شعب بأسره، لافرد بعينه، وانتفاضة أمة بكاملها: أطفالاً وشباناً ورجالاً ونساءً.. ألم يقل الروائي نفسه على لسان (رستم الغطاس): «صدِّقوني لا أهمية للفرد.. الأهمية وحدها للشعب.. تلك الكينونة الأبدية التي لاتحول ولاتزول... تلك القوة الخالدة المتجدِّدة على مرِّ الأيام والسنين» (ص٢٥٥)؟؟! فكيف عاد هذا الشعب ليصبح عرضاً يزول، وبقي القبطان هو الجوهر -كما مرَّ بنا؟!.

ورغم تلك التساؤلات والملاحظات، التي لاتثلم عظمة هذا الأثر الفني، فإننا نملك القول: إن الأشياء غير الرائعة تتوالد مع الأشياء الرائعة، والعظيم يتخلق

مع غير العظيم، وهذا هو الناقد (ن.غ. تشرنيشفسكي) يقول: «الرائع في الواقع ينطوي على كثير من الأجزاء والتفاصيل غير الرائعة، ولكن ألا نرى الشيء ذاته في الفن، إنما بدرجة أكبر بكثير؟ هاتوا لي عملاً فنياً لانستطيع أن نعثر فيه على عيوب، روايات والتر سكوت ممطوطة أكثر مما ينبغي. وهذه حقيقة يعترف بها الجميع. وروايات ديكنز تكاد تكون دائماً مفعمة بعاطفة زائدة بالإضافة إلى كونها ممطوطة في أحيان كثيرة جداً. وهذه أيضاً حقيقة يعترف بها الجميع.. وروايات تيكيري تبعث فينا الملل أحياناً، والأصح القول كثير جداً ماتبعث فينا الملل بادعائها الدائم الطيبة الساخرة الشريرة»[٩]. فكم كان جميلاً إذن أن يكون الكاتب (ناصيف) قادراً على الحذف، كما هو قادر على الإثبات..! ولكن يبدو أنَّ في الأمر سراً أشار إليه (أبو تمام) منذ ألف ومئتي عام تقريباً، عندما شبَّه أشعاره بأولاده لا يشتهي أن يفقد أياً منها..!

ويبقى لدينا تساؤل لابدّ من إثباته، وهو أننا ونحن نقرأ رواية موضوعها قضية العرب الكبرى -قضية فلسطين، أو رواية تؤرخ لحدث سياسي ممتد زمانياً ومكانياً جداً، ولحدث معقد تعقيداً عظيماً، أما كان من أسباب استكمال الصورة، فنياً، أن يشير مبدع «المخطوفون» إلى عنصر هام جداً، في قضية الصراع العربي الصهيوني هو عنصر الدعم الخارجي الممثل بالغرب الاستعماري؟ فتلك الجماعة المعتدية، التي لها رموزها في الرواية، ماكان لها أن تتمكن مما تمكنت منه، لولا هذه المساندة التي نرى آثارها في كل فعل وكل حدث وكل قول سياسيٍ يصدر عن ظرف نعانيه في الواقع، ولكن الإشارة إليه في الرواية قد غُيِّبتْ تماماً..!

---

(٩)- انظر علاقات الفن الجمالية بالواقع ص٩٤-٩٥.

وإذا كان الحال -كما يقول الروائي الدكتور (عبد الرحمن منيف) أنَّ الأجيال القادمة لابد «أن تقرأ التاريخ الذي نعيشه الآن وغداً، ليس من كتب التاريخ المصقولة، وإنما من روايات هذا الجيل والأجيال القادمة»[١٠] إذا كانت هذه هي الحال، فإن تضمين المعادل الفني لمواقف الغرب الاستعماري في رواية توثيقية تاريخية يصبح ضرورة لابد منها... فهل سيُتْحفنا الكاتب (ناصيف) في قابل الأيام بعمل فني آخر يحدّثنا فيه، على نحو كامل متكامل، عن علاقة الشرق العربي، بالغرب الاستعماري لتتكامل صورة الواقع، وصورة الفن في مُبْدَع مُمْتِع جديد جذّاب؟؟

المصادر والمراجع:

١- المخطوفون، لعبد الكريم ناصيف، دمشق، دار حطين ١٩٩١

٢- الإقناع والمؤانسة، لأبي حيّان التوحيدي، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة.

٣- المغامرة الروائية، لجورج سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٧٣.

٤- الرواية في الأدب الفلسطيني، لأحمد مطر، بيروت- المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٥- قضايا الرواية الحديثة، لجان ريكاردو، ترجمة صياح جهيم، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٧.

٦- علاقات الفن الجمالية بالواقع، لـ ن.غ.تشرنيشفسكي، ترجمة يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٣.

٧- الكاتب والمنفى -هموم وآفاق الرواية العربية، لعبد الرحمن منيف، بيروت -دار الفكر الجديد ١٩٩٢.

٨- مجلة المعرفة السورية -العدد ٣٤٠ لعام ١٩٩٢.

(١٠)- الكاتب والمنفى ص٤٣.

«الأب غوريو» رواية كثيرة الأصداء

ميخائيل عيد

يخسر الانسان كثيراً إن عاش ملاكاً بين الشياطين، لكنه يخسر كل شيء اذا صار شيطاناً مثلهم.. وأغرب مافي أمر الحياة أن القساة والاجلاف ينتصرون فيها دائماً، وأنها تخلق الظروف التي لاتطاق امام المحبين والودعاء محولة أعمارهم إلى عذاب متصل بعذاب.

• ميخائيل عيد: أديب وشاعر من القطر العربي السوري، يكتب الشعر والقصة والمقالة، يهتم بالترجمة، من أعماله «حكايات وأغان»، «ملاحم الجبال الهرمة»، «أبطال وطبا ع».

لايستطيع من يقرأ «الأب غوريو» رواية بلزاك الجميلة أن يزعم أن هذا الأب طيب جداً ونقي من حيث هو إنسان وتاجر شعيرية.. لكن أحداً لا يمكن أن ينكر أنه كان أبا مدهشاً، يحب ابنتيه حباً عجيباً، حباً أفسدهما إلى حد ما، وقد نشك في امكان أن يصل الحب إلى هذا الحد إذا اعتبر أن الأب الاخر في الرواية، والد فيكتورين، ينتمي هو الآخر إلى فئة الآباء.. ويبقى الانسان لغزاً محيراً.. وقد يكون أجمل مافيه أنه كذلك.

ورواية «الاب غوريو» هي الكتاب الذي يحمل الرقم (٥) من سلسلة «روايات بلزاك» التي تصدرها وزارة الثقافة بدمشق. والكتاب كسابقه ولاحقه الرقم (٦) من ترجمة المرحوم صلاح الدين برمدا.. اما المقدمة المسهبة التي وضعتها روز فورتاسيه فهي مترجمة من قبل المهندس ميشيل خوري الذي اوكلت اليه الوزارة ترجمة مالم يترجمه المرحوم صلاح برمدا من روايات بلزاك.

تؤكد روز فورتاسيه في مطلع مقدمتها أن رواية «الأب غوريو» تعتبر «درة التاج، فبهذا العمل أصبح الروائي سيد الواقعية دون منازع، ورسام باريس والعالم الكبير» ومع ذلك لاتصادف في اساس «هذه الرواية الكبرى» إلاَّ «رغبة متواضعة في كتابة قصة بسرعة لتسديد دين مستحق لمجلة» والموضوع ليس جديداً.. لكن المؤلف وهو ينقحه ويعيد النظر في المسودات قد رأى فيه اكثر مما أعد له مسبقاً.. «ويوضع كل شيء في المصهر» (ص٥).

وتلي ذلك اشارات قد لايهتم بامرها إلا مؤرخو الأدب، مع أنها قد تلقي بعض الضوء على هذه الزاوية أو تلك من الزوايا الجانبية والتي قد تكون لها أهمية اكبر في أثناء التعمق في دراسة سيرة الكاتب واستعراض بعض الجوانب من أعماله الروائية الأخرى.. ثم تعود الكاتبة لتؤكد أن في أصل الرواية «تجربة مضاعفة متضادة قادت إلى خلق شخصيتين رئيستين في الرواية، غوريو الاب، وذلك الذي يتقلد دور الابن راستينياك» (ص١١).

وتشير الكاتبة إلى امكان أن يكون المنطلق إلى كتابة الرواية قصة حقيقية.. فهو يتكلم على ظروف مرعبة قد «لاتجري لدى المتوحشين أكلة لحوم البشر» (ص١١).

أجل.. فنحن امام لوحة شاملة لمجتمع يلهث وراء الذهب واللذة، مجتمع منفصل إلى طبقات متمايزة تتصل فيما بينها بعبارات لا اكثر، أما الفساد فهو هو وأما التوتر ففي كل مكان، والكل يسعى لاغتنام الثرة، فكل شيء «يُشترى بالمال» في هذا المجتمع.

ـ لقد شبع الاب غوريو عراكاً في سبيل الثروة وأراد أن ينسحب من العراك مكتفياً بما أورث ابنتيه من مال وبما يدر عليه مايعيش به حياة عادية في نزل عادي، ويلتقي في النزل راستينياك «الطموح الصاعد حديثاً» الذي شاء له القدر أن يخوض «معركته» بطريقة اخرى مختلفة الاساليب والوسائل. فهو قد تتلمذ، الى حد ما، على محتال خطير يسكن في النزل ذاته، وإن كان ضميره قد لجمه وعصمه من الانزلاق نحو الدرب الاخرى وإنه مرغم على العيش هناك في «باريس الحمأة» باريس الجحيم «المتاهة «ميدان المعركة، وقد «رفض الاستسلام الغبي كما رفض التمرد الخطر، وفضل عليهما الصراع الذي حكم بمتعته» (ص٢٤).

ونذكر ونحن نقرأ الرواية المثل العربي الدارج «قلبي على ولدي وقلب ولدي على الغريب» بل نزعم أن هذا المثل المعروف يلخص الرواية فيما يخص موقف الأب غوريو من ابنتيه اللتين نقل عبادته لامهما المتوفاة اليهما. وقد أفسدهما هذا الحب فبدتا جاحدتين.. انهما لاتكرهان والدهما بل تزعمان أنهما لاتجدان الوقت لالقاء النظرة الاخيرة على جثمان الوالد الذي قدم كل ثروته وكل قواه وعافيته في سبيل جعلهما سعيدتين.. ونرتبك ونحن نفكر في اصدار حكم على تصرفهما.. وخصوصاً إذا عرفنا أن الطبقة التي التحقتا بها بفضل ثروة والدهما ترى في المال «كل القيم» مادام يُشترى به كل شيء. ومن يعش بين أسماك القرش لن يجد متسعاً من الوقت للتفكير بالعواطف السامية أو أن يتصرف تصرفاً انسانياً بين أمثال هذه الأسماك.

القلوب النقية موجودة في مثل هذا الوسط، وهنا كنه مأساتها. إنها لاتستطيع، او لاتقبل أن تتسخ وهي في الحمأ، وهي هشة سريعة الانجراح وتعيش في عالم شائك، من اشواكه الحسد والمطامع وشتى الدناءات والسفالات

كنكران الجميل والعقوق، والاقسى من كل ذلك الخيانة وابتزاز الأهل الانقياء المعوزين والتمادي في هذا الابتزاز وجعل الحب سلماً للدناءة.. ويمعن القساة في قسوتهم اذ يمعن المحبون تفانيا في الحب والبذل.. وتتبدل المواقع.. فلا يكون القسا حكراً على جهة.. ففي حين تهمل ابنتا الأب غوريو اباهما، وهو لايستحق منهما مثل هذا الاهمال نرى فيكتورين، على العكس من ذلك، تبدي حباً عارماً واحتراماً لأب لايعرف الرأفة بها ولا الشفقة عليها او على والدتها.. ونكون هنا أمام انقسام الناس انقساماً واضحاً: الاب غوريو وفيكتورين يمثلان مسيح المحبة ويمثل فوتران شيطان التجربة الذي حاول اغواء راستينياك بارتكاب الخطيئة، ويمثل آخرون وجه السفالة المتأنقة.. ويكون ثمة وسيطون.. اذ تحاول ابنتا غوريو، أحياناً، التلفت إلى الماضي، ولو بذرف دمعة حنان على الأب الضحية، لكن تيار الحياة الباريسية او تيار حياة النبلاء الباريسيين يجرفهما ويجعلهما عاقتين بانسياقهما معه.

ويبقى وجه الانسان مضيئاً، فالذين ليسوا ملائكة ولا شياطين، قلة.. لكنهم موجودون، وكثيراً ماتشع انسانيتهم وتتوهج في الساعات الاكثر قتاما.

ولاتنسى كاتبة المقدمة أن تشير إلى تأثر بلزاك بمن سبقه، كما لاتنسى أن تشير إلى تأثر دوستويفسكي ببعض الافكار الاساسية الورادة في «الاب غوريو» وخصوصاً في روايته الشهيرة «الجريمة والعقاب».

واذا كانت المقدمة تخاطبنا على نحو مباشر فان بلزاك لايتحرج من ذلك إذ يمهد للرواية بحديث مباشر يضعنا منذ بدايته في نزل في باريس «حيث الاشجان صادقة» والافراح كاذبة على الأغلب، وحيث تمر عربة الحضارة بالآلام والمآسي ساحقة القلوب التي تحاول وقف سيرها المظفر.. وحيث نقرأ الكتب التي موضوعها المآسي كي نتسلى.. «لعل هذا يسليني» ثم نتعشى «بشهية» (ص٤١- ٤٢).

ويسهب بلزاك في وصف النزل وصاحبته، هذا النزل الذي يلتقي فيه العديد من أشخاص الرواية ويجري فيه الكثير من أحداث الرواية أو يجري التعليق عليها وتقويمها. وتطوي صفحات الوصف المفصل الدقيق الجميل

للاشياء وصاحبتها «ذات الجسم البادن كجرذ كنيسة» وحيث تنز الامكنة بالتعاسة ويكمن طمع الفائدة.. هذه السيدة التي تنوس ابتسامتها بين «ابتسام الراقصات المتوجب وكلح المرابي المقطب» وهي كقوادة تدعي العفة كيما يزداد أجرها» (ص٤٨) أما ملخص سيرتها فهو أن زوجها لم يخلف لها «سوى العينين للبكاء وهذا البيت للمعيشة، والحق في أن لاترثي لمصيبة لأنها، كما تقول، كابدت كل انواع المكابدة».

ونمر بكلام على «نظام النزل» وأوصاف النزلاء تحوي الكثير من الظرف والطرافة، فثمة هنا ماينفر حتى ملائكة الرحمة، وثمة بقايا صروح جمال تهدمت بفعل الرذيلة أو الحزن أو الجشع، وسحن تكمشت واصوات كصوت صرار يصفر في دغلته.. وثمة من هو أشبه بجهاز آلي وعنقه اشبه بعنق ديك رومي وقد «اغبر وجهه البصلي» وإلى جانب هؤلاء واولئك ثمة تعاسات شابة توحي باللطافة والدماثة. فهنا نجد فيكتورين التي كان في امكانها أن تنافس أجمل الصبايا لو لم يكن ينقصها «مايخلق المرأة مرة ثانية، الملابس ورسائل المغازلة» «وكانت تحب أباها وتتجه كل عام إلى بيته» وكانت «كل عام تصطدم بباب المنزل الأبوي المغلق دونها بلا شفقة» وأخوها لم يزرها ولم يساعدها.. وكانت تصلي لهما.. تصدر عنها «كلمات ناعمة شبيهة بسجع اليمامة الجريح التي يظل نوحها الأليم يعبر عن محبة» (ص٥٤– ٥٥).

ونشعر بشيء من الارتباك اذ نفكر: كيف تكون هذه اخت هذا وابنة ذاك؟ أين هي قوانين الوراثة؟ ونسمع صدى ضحكة الحياة الفولاذية القاسية: كنتُ هكذا منذ الأزل، فتدبروا أنتم أمر القوانين التي تدرسونني معتمدين على معطياتها ومقولاتها.

وتطالعنا «مزحة» أخرى من مزحات الحياة، فنكتشف أن شخصاً دمثاً «خدوماً ضحوكاً» محبباً واسع المعرفة هو أحد المجرمين المحكومين بالاشغال الشاقة المؤبدة، وقد فر من سجنه وهو الآن زعيم جماعة من أخطر المجرمين القساة.

أما الاب غوريو الشيخ الذي اعتزل التجارة فقد سكن شقة لائقة بغني أول الأمر، وكان يرتدي ملابس فاخرة، ثم بدأت حاله تسوء، وتدنى، تبعاً لذلك

مستوى عيشه.. وكانت صاحبة النزل قد منّت نفسها باغرائه والحصول منه على اكثر مما تحصل عليه صاحبة نزل من نزيل عادي.. وتعمل مع أحدى النزيلات في هذا المنحى.. لكن تلك النزيلة تغادر النزل، وكانت قد زعمت انها كونتيسة، من غير أن تدفع لها أجرة ستة أشهر.. ويتحول «حبها» للشيخ إلى ضيق شديد به يصل الى حد الكراهية.. وما كان الشيخ المسكين يفكر الا بانقاذ ابنتيه من بين «براثن» زوجيهما.

وعند كل منعطف، ولدى كل حادث هام يستخلص المؤلف حكمة تلقي الضوء على جانب من جوانب النفس البشرية. فهذه السيدة الأكثر احترازاً من قطة مع عشرائها تركن إلى مجهولة لاتعرف عنها شيئاً ثم تعمل على تحميل مسؤولية غلطها للآخرين. وقد اعتبرت أن الاب غوريو أصل البلاء.. وصار مقتها له اكبر مما كان حبها «إن النفوس الصغيرة ترضي نوازعها الخيرة أو الشريرة بحقارات مستمرة» وبدأت تخترع وسائل مبطنة لاضطهاد المسكين (ص٦٥).

وراح المسكين يخفض نفقاته تباعاً، وراح يذبل امام انظارهم يوماً بعد يوم، وكثرت حوله الاشاعات التي تحط من قدره، وكثرت التقولات، واثقلته الهموم وشغلته فحسبوه متبلداً فاقد الفهم.. وما كان في وسع الذين حوله أن يصدقوا أنه والد تينك السيدتين الثريتين اللتين تزورانه أحياناً.

ويلتقي أوجين راستينياك احدى ابنتي الأب غوريو بوساطة قريبته النبيلة فيعرف الحقيقة ويكبر تضحية الشيخ، وتقوم بينهما علاقة ود وصداقة.. كان راستينياك يحاول أن يجد «في امرأة جميلة أفضل عصا توازن بهلوان» للقفز إلى مجتمع باريس الراقي والرقص هناك.

وندخل عالم الثراء والخداع بعد أن نمر بعالم الفقر والفقراء من خدم وغيرهم: نرى الغش والرياء والقسوة في كل مكان، نمضي من ملهاة إلى مأساة، نرافق الذين يتلهون بالمآسي، ويصعدون سلم الترقي على اجساد من يحبونهم ويثقون بهم. وينشب العراك بين الجميع ضد الجميع. واذا «قدر لك أن تنقب في افئدة نساء باريس ستجد فيها المرابي قبل العشيق» (ص٨٩) «اذا لم يستطع أزواجهن تمويل بذخهن الجنوني يبعن انفسهن، واذا جهلن كيف يبعن أنفسهن يمكن ان يبقرن بطون امهاتهن بحثاً عن شيء يتألقن به» (ص٩٠)

وينهار كل جميل في الداخل من أجل الحصول على الإيهام ببريق الخارج ولمعانه. ونسمع وقائع غريبة لاتحدث إلا في باريس.. كما نرى وجوهاً تشف عن عواطف عجيبة.

يواجه اناس متاعب الحياة بالسخرية، ويسعى أناس غيرهم الى حل متاعبهم معها عن طريق المقامرة أو الجريمة، وتمتلئ الحياة بالمغامرات والمساخر والجرائم، ويزداد عشاقها ويزداد ولعهم بها.. ويصور بلزاك كل ذلك بيد بارعة بعد أن يتملاه بعينين متفحصتين وذهن مبدع. نرى بعيني الشباب، نتحد باشراقات المرأة، ولايفوتنا أن نرى جيدها الذي «يغري بالحب» ولا قدميها الحلوتين في الخف. (ص١٠٣) ويضعنا وجهاً لوجه امام ذلك «المتبختر النحيل الطويل» الذي «لايحجم عن أكل مال يتيم» (ص١٠٤) وتدهشنا الوقاحة الفظة وقد اكتست افخر الملابس فبدت في أفضل هندام، ولانملك حيالها فعلاً سوى ضبط النفس.. ولما كان لكل وسط اجتماعي اسلحته الخاصة المتعارف عليها يكون لزاماً على الساعي إلى دخول ذلك الوسط اتقان استخدام تلك الاسلحة. وهنا ينبغي أن تكون الاعصاب سليمة، وأن يكون المرء مستعداً لشيء من التنازل، وكثيراً مايكون الضمير الحي هو العقبة الأصعب اجتيازاً في هذا السبيل. فالمرء في هذا الوسط يحتاج إلى خيول، وخدم، وثياب فاخرة، وثروة «طائلة كي يحظى بنظرة من امرأة في باريس» (ص١١). وقد يحظى بالجاه والثروة اذا حظي بقلب امرأة غنية جميلة.

وبلغة ذكية يحملنا بلزاك إلى الريف. هناك الأم والاب والاخوات والمزرعة التي لاتغل الا مايسد الحاجات الضرورية.. ومن هناك تأتي المعونة.. إن راستينياك واقف عند المفترق. هل ينفق هذا المال النظيف في هذا المكان الوحل؟ وتتصادم في صدره عواطف متعارضة.. وتشده باريس من غير أن تمتلكه كل الامتلاك، فما زال القلب يتلفت إلى هناك، إلى حيث الحب النقي والبراءة..

ويتعلم الدرس الاول: «اذا أردت أن تنجح فابدأ بكتم انفعالاتك» (ص١٢١).. ويسمع مجاملات فيخيل له أنها صادرة عن ود حقيقي ثم يكتشف أنها غطاء لمشاحنات ودسائس، وسمعهم يلقون الكلمات القاتلة وهم يبتسمون.

ويعاهد نفسه على احتمال المشقات، وعلى رؤية الأمور الفظيعة التي تحدث في باريس يوميا، كما يجب أن يراها طامح إلى الحياة في باريس.

ونطلع على المزيد من تفاصيل سيرة الاب غوريو الذي كان يبيع الطحين زمن المجاعة «بعشرة امثال ثمن كلفته» وكان «يبيع القمح لقطاعي الرؤوس» لكنه كان يعبد ابنتيه فنزف قلبه وضحى بنفسه في سبيل اسعادهما، اعطاهما ثروته كلها، وحين لم يبق لديه مايعطيه تنكر له الصهران واهملته الابنتان. «إن الليمونة اعتصرت وقد رمت ابنتاه القشر في زاوية الشارع» (ص١٢٨).

ويتلقى راستينياك الدرس الثاني: «العالم لئيم وشرير، وعلينا أن نعامله كما يستحق أن يعامل» إن فساد النساء لعميق، وإن تفاهة الرجال لحقيرة، «اضرب دون رحمة وستغدو مهاباً، لاتقبل الرجال والنساء إلا كأحصنة بريد تدعها تنفق عند كل مرحلة، وهكذا تصل إلى أوج رغباتك» وإذا «شعرت بعاطفة صادقة فعليك أن تخفيها كدفينة» احفظ حبك سراً.. واحترس من الناس جميعاً.. استخدم المرأة الجميلة إن لم تحبها..

وتدخله قريبته الثرية اتون المجتمع الباريسي الراقي، تطلب منه أن يجعل الاخت تنافس اختها عليه «صديقاتها الحميمات سيحاولن اختطافك منها. فمن النساء من يحببن الرجل الذي اختارته سواهن» وبعض النسوة يتوهمن أنهن يصبحن نبيلات إذا ارتدين قبعات النبيلات. وإذا «اعتبرتك النساء فطناً كيساً موهوباً فسيصدقهن الرجال» والمجتمع هو «مجتمع مخدوعين وخادعين. لاتكن من هؤلاء ولا من اولئك» ثم طلبت منه أن يتركها «نحن النساء لنا أيضاً معارك نخوضها» (ص١٣١).

ويرى راستينياك الشاب «كل الترف الغبي لحدث النعمة» يرى تبذير امرأة تنفق مال غيرها ويمتلئ ذهنه «بألف فكرة سيئة» ويتسع ضميره.. ومن ثم يرى أن الثروة هي «حجة العالم الأخير». ويصير مسكنه في النزل قبيحاً في عينيه.. لكن ضميره لم يمت بعد، فهو يريد أن يصبح قطب المجتمع المرموق معتمداً على العلم وعلى المحبة معاً وهذا مستحيل.

ويتلقى درساً آخر، من القطب الآخر من قطبي المجتمع، من احد المحكومين بالاشغال الشاقة، وقد فر من السجن وانتحل شخصية شخص

محترم.. يقول هذا الرجل العجيب: عليك «أن تحسن تسديد السيف واطلاق الطبنجة» (ص١٣٤).

ويحزم الشاب أمره.. عليه أن يخترق الخيمة لا أن يكتفي بالنظر من ثقوب الستارة.. ويكتب إلى امه: «انظري اذا كان لديك ثدي ثالث تستدرينه لأجلي» إنه يريد أن يشق طريقه. لايريد أن يبقى في الوحل. العيش في باريس «معركة دائمة».. وكتب إلى اخته.. فقلب الاخت «ماسة صفاء وبحر مودة» «وسالت من عينيه دمعات كانت آخر قطرات بخور ترش على مذبح العائلة المقدس» (ص١٣٦- ١٣٧).

ويقترب من الأب غوريو.. هذا التاجر الذي «انقذته تفاهته» «كان سياسياً في التخطيط جندياً في الاقدام» وهو «العاجز عن فهم منطق، العديم الاحساس بكل بهجات الفكر» والذي كانت زوجته «موضع تقديسه الديني وحبه الجنوني» (ص١٤٠) وماتت الزوجة فنمت عنده عاطفة الابوة إلى درجة العمى «ليس فيه سوى موهبة واحدة هي موهبة الابوة» (ص١٣٥).

ويصل المدد إلى راستينياك من أمه ومن اختيه، ومعه رسالتان رائعتان. إنه مبلغ زهيد قياساً إلى ما يراه في باريس لكنه كل ثروتهن. ويستفيق ضميره قليلاً «أحس الطالب بجوانحه تحرقها نار لاتطاق. أراد التخلي عن العالم، أراد عدم أخذ المال.. فالكنوز «الكثيرة لاتفي بهذا الاخلاص» لكنه يمضي إلى هدفه. فقد شعر بدعامة خيالية بعد حصوله على هذا المبلغ الصغير. ونما فيه من المزايا في شهرين «قدر مانما فيه من عيوب» (ص١٥١).

وتكون مكاشفة بين فوتران الهارب من سجن الاشغال الشاقة وبين راستينياك. سعى فوتران المحنك إلى «تحرير» الشاب من «نقاط ضعفه» كالحب وسواه، وعمل على أن يضعه أمام الأمر الواقع: فاما الطاعة البلهاء أو الثورة.. يكشف له كل جوانب مايحيط به وينصحه بالتخلي عن المثل والقيم.. وتكون الصورة التي ارتسمت شديدة القتام، لكن البديل فظيع.. إنه التخلي عن الأعراف الانسانية «بلمع العبقرية، وباتقان الفساد يجب الولوج في كتلة المجتمع هذه كقنبلة مدفع، أو الانسلال اليه كجرثومة طاعون. ولا فائدة البتة من المسلك الشريف» (ص١٦١) «إني اتحداك أن تسير خطوتين في باريس دون أن

تصادف مكائد جهنمية» «لذا فالرجل الشريف هو العدو المشترك» والرجل الشريف في باريس «هو الرجل الذي يصمت ويرفض الاقتسام» أما العبيد ففيهم الفضيلة «بكل بلاهتها، لكن فيهم كل الشقاء» (ص١٦٢).

كان المجتمع دائماً «على هذه الصورة. ودعاة الاخلاق لن يغيروه أبداً. إن الانسان ناقص. «لست اتهم الموسرين لمصلحة العامة: فالانسان هو هو، في الاعلى في الاسفل، في الوسط» (ص١٦٣) «واذا نجحت لن يسألني أحد من أنت» «سأصبح السيد أربعة ملايين» (ص١٦٤) ومن يرجع ممتلئ الجعبة يكرم..

ويخطط فوتران لقتل شقيق فيكتورين كي ترث ثروة والدها الغني، ويحث راستينياك على الزواج منها لقاء ان تكون لفوتران حصته من الغنيمة، ويجفل راستينياك ثم يرفض الاشتراك في هذه الجريمة ويحاول أن يمنع حدوثها لكن هيهات..

يعرض فوتران الثغرات التي في القوانين كي يقنع الشاب بان القوانين تخدم الاقوياء وحدهم، وأن المبادئ غير موجودة الا عند الاغبياء.. وتطرح المسألة: «الكل يؤمن بالفضيلة لكن من هو الفضيل؟» «وأين هو الشعب الحر مع كل حبنا للحرية؟ «أليست الرغبة في العظمة أو الثراء عزماً على الكذب والانحناء والزحف والانتصاب والتملق والنفاق؟» (ص١٧٠).

ويشعر الشاب باضطراب كبير.. عليه «أن يَقتل كيلا يُقتل» عليه أن «يتخلى عند الباب عن ضميره وعن عاطفته، وأن يضع قناعاً ويتلاعب بالناس دون رحمة» (ص١٧٦).

لكن الفضيلة لاتقبل التنازل أو التساهل مع الذات. فالناس «يصلون عبر سلسلة من تساهلات ذاتية كهذه، إلى تلك الاخلاقية المنحلة التي يجاهر بها العهد الحاضر حيث يصادف بأندر مما في أي عهد آخر اولئك الرجال القائمو الزوايا، وتلك النفوس الأبية الذين لايستسلمون مطلقاً للشر، والذين يبدو لهم كل انحراف عن الخط المستقيم جريمة» (ص١٨٧).

وتتعارض زينة ابنتي الأب غوريو وترف مكاني سكناهما مع رثاثة ملابس الاب وقذارة المكان الذي يعيش فيه تعارض اهتمامه بهما مع جحودهما له.

إنهما تبحثان عن حياتهما بعيداً عنه وهما حياته كلها «أنا لا أبرد ابداً اذا كانتا في دفء، ولا اكتئب اذا كانتا تضحكان» (ص١٩٠).

ويتأثر الشاب بكلام الشيخ الذي لايحسن سرد كلمتين متواليتين «فما أن يعبر أخشن المخلوقات عن شعور محتدم صادق حتى يصدر اشعاعاً خاصاً يُعدّل السحنة وينعش الحركة ويلون الصوت» «اليست عواطفنا النبيلة قصائد إرادة» (ص١٩١).

ويطرح بلزاك على بطله المسألة التي طرحها روسو فيطرحها هذا الاخير على صديقه وهي: هل ستومئ ايماءة تجلب لك الغنى، تقتل بها زعيماً هرماً في الصين وأنت جالس في باريس؟ «إنها المسألة القائمة عند مدخل الحياة بالنسبة إلى جميع الناس» (ص١٩٥) ويحكم الفتى ببقاء الصيني.. ويرتاح ضميره.

وتحذر سيدة غنية الشاب من أن «السلاسل الذهبية هي الأثقل».. ويدهش راستينياك: إنها غنية وجميلة وشابة ومحبوبة.. ومع ذلك تحترق شجناً.. وتخبره خبر مأساتها: «إن الدراهم لاتكون لها قيمة الا حين تتلاشى العاطفة» (ص٢٠٦) «تلك هي حياة نصف عدد نساء باريس: بذخ في الظاهر وهموم قاسية في الروح» «وثمة نساء مسكينات يقترن الغذاء على أولادهن لتجميع ثمن ثوب» (ص٢٠٧).

وزاد استمتاع راستينياك بالحياة الباريسية فزاد «نفوراً من البقاء مغموراً فقيراً» (ص٢١١) لكنه ظل يجد متعة في اتباع ايحاءات الضمير.. وزادت العقبات امامه. فتحويل الحب إلى اداة إثراء يوجب التخلي عن المبادئ النبيلة، والتخلي عنها يورث الندامة.. وهو «لم يلطخ بعد غير ثيابه» (ص٢١٧).

ويقترب من الاجواء النقية، يلقي بضع كلمات في سمع فيكتورين.. «وارتسمت بسمة على شفتي الفتاة المسكينة كما شعاع منبثق من الروح» فاجفل من كونه «آثار انفجار عاطفة في مثل تلك القوة» (ص٢٢٠).

ويعود فوتران إلى اغوائه: «سنحيل لك كل الحضارة إلى رحيق» «كل ماقد يعترضك سيذلل» (ص٢٢٢) ويصيح به راستينياك: «أي انسان أنت؟ إنك خلقت لتعذيبي» (ص٢٢٣) ويدعوه فوتران إلى اجتياز «ترهات المدخل» فوراً.. ويذهب من عنده.

وندخل عالم المكاتب التي لها نظام طاعتها «العمياء كما للجيش. وهو نظام يخنق الضمير ويلاشي الانسان، وينتهي مع الزمن إلى ملاسته كبرغي أو عزقة مع الالة الحكومية» (ص٢٢٧) ونخرج من هناك وقد اطلعنا على خطوط خطة لكشف هوية فوتران.. وتتلاحق الاحداث. يزيح فوتران الكثير من العوائق التي تعترض خطته ويعلن متباهياً «حين اكون قررت شيئاً ليس سوى الله لديه القوة الكافية ليسد عليّ الطريق» (ص٢٤٧).

وتدينه فيكتورين البريئة: «إن له تعابير تدنس الروح، ونظرات تشعر المرأة بالخرج،كما لو كانت تجرد من ثيابها» (ص٢٥٢) وعبر عن نقائها بعفوية مطلقة: «واذا اقتضت سعادتي أن يموت أخي فاني أفضل البقاء هنا» وكانت تعلم أن أخاها قد قام بمكائد خسيسة ليحرمها من ميراثها.. وحين علمت بمصرعه امتلأت عيناها بالدموع واسرعت الى والدها.

ويشعر راستينياك كأن كل الشياطين تطارده.. لكنه يفلت منها.. ويقع فوتْران بين يدي الشرطة.. ويبقى رافع الرأس.. فهو يشعر أنه أشرف من الذين يسميهم المجتمع رجال العدالة «إن على اكتافنا من العار أقل مما في قلوبكم، ايها الأعضاء المتراخون في مجتمع نخر» وتبين انه ملموغ على الكتف وأن اسمه الحقيقي كولان.. وبدا امامهم وكأنه «نموذج كل أمة منحلة، كل شعب متوحش ومنطقي، شرس ودمث معاً» صار قصيدة «جهنمية ارتسمت فيها كل المشاعر الانسانية باستثناء واحد هو الاحساس بالندم» (ص٢٧١).

كانت الانسة ميشونو هي التي تواطأت مع الشرطة على كشف حقيقة فوتران.. وحنق النزلاء من فعلتها وطلبوا طردها من النزل، رافضين الشفقة عليها بسبب كونها انثى، اذ « ليس للجواسيس جنس» (ص٢٧٧).

ويقترب راستينياك خطوة من هدفه، ويفرح الاب غوريو لذلك، لقد وجدت ابنته في هذا الشاب عشيقاً يسعدها. لكن الحياة تأبى ان تساندهما.. فالحياة ركام من الأباطيل. وللحب في مجتمع باريس شعائر يكلف القيام بها اكثر مما يكلف القيام بشعائر أي دين من الأديان.. والحب يمر بسرعة كصبي «شيطان يصر على تعليم مروره بأعمال دمار» (ص٢٩٥).

وتكون اللعبة محيرة: راستينياك يريد دخول المجتمع مع امرأة جميلة وغنية، والمرأة الغنية الجميلة تحلم بالصعود درجة اخرى بوساطة هذا العاشق.. وهي تكره زوجها الذي لاضمير له.

ويعاني مسيح الأبوة غوريو اكثر مما تعاني ابنتاه.. ويضيمه كونهما تتنافسان وتحقد احداهما على الاخرى ولا توحدهما مؤقتاً غير المحنة. ويبذل كل مافي وسعه لاسعادهما قبل ان يقنط ويصل الى حد مخاطبة الرب: «يارب ماارداً تنظيم عالمك، مع أن لك ابناً حسب مايقال. من حقنا عليك أن لاتعذبنا في أولادنا» (ص٢١٠) وضمد الجراح التي سببتها الطعنات التي اصابت قلبه من ابنتيه.. ويبكي اذ يرى دموعهما.

وتتذكر الابنتان طفولتهما، فردوسهما الذي ضاع إلى الأبد، وتغرقان في مستنقع الواقع، وتنسيان واقع أن والدهما ينهار ولا معين له ولا سند. وتكون المهزلة الكبرى في أن المجتمع يسخر «من عمل شائن ويشترك فيه» (ص٢٢٢).

وتتفاقم حال الأب غوريو سوءاً، وتتنافس الاختان على شراء الملابس والتبرج للسهرة القادمة عند أحدى سيدات المجتمع.. ولاترضى احداهما أن تكون أقل اناقة ولمعاناً من الاخرى. يحاول راستينياك أن يشرح لاحداهما حال والدها فتدفعه قائلة: «سنتحدث عن ابي في طريقنا الى الحفلة» ويرتاع الشاب من «هذه الطريقة الانيقة في قتل الاباء» «رأى العالم بحراً من وحل يغوص المرء فيه حتى العنق ما إن يضع فيه قدمه، قال في نفسه: لا ترتكب فيه سوى جرائم حقيرة. إن فوتران أسمى» ومع ذلك لم يستطع الاختيار بين الطاعة والنضال والثورة. «فالطاعة مضجرة والثورة مستحيلة، والصراع غير مضمون النتيجة» (٢٣٠) ويتذكر أهله وصفاء الحياة بينهم. لكنه «لم يجد في نفسه الشجاعة لاشهار عقيدة النفوس الزكية أمام دلفين ابنة غوريو آمراً اياها بالفضيلة باسم المحبة» «لم تكن لديه القدرة على اقناعها ولا الجسارة على اغضابها أو العزيمة على مفارقتها.» ثم راح يجد المبررات لموقفها. كان «ينبغي مخادعة نفسه» (ص٢٣١).

ووصلا إلى قصر بوسيان بدلاً من أن يصلا إلى غرفة غوريو المحتضر. فهناك في القصر، كان المجتمع الرفيع متشوقاً إلى مشاهدة المرأة العظيمة

ساعة انهيارها» وكانت واقفة «أمام بهوها الأول لاستقبال المدعين صداقتها» «وكانت تبدو ساكنة لاتظهر حزناً أو تشامخاً أو بهجة زائفة» (ص٣٣٢) وبدا «المجتمع كأنما تجمل خاصة لتوديع احدى ملكاته» وتوصي هذه السيدة قريبها راستينياك: «أحب امرأة تستطيع أن تحبها أبداً، لاتهجر واحدة» ونذكر أن من تحبه قد هجرها الليلة فندرك مدى اهمية هذه الوصية وعمق المشاعر التي وراءها (راجع ص٣٣٤).

وتمضي نحو الابدية بكبرياء «أمامي الابدية، ساكون فيها وحدي ولن يسائلني أحد عن دموعي».. ويحس راستينياك الشجن المكبوت بمثل هذا الشمم، وماكان ذلك يخفف من كآبةافكاره «كان يرى انذاك خلف ماسات الاختين الفراش الزري الذي يرقد فوقه الأب غوريو.» (ص٣٣٦) ثم عاد صباحاً راحلاً «إلى فندق فوكيه في جو بارد رطب. كان تعليمه الاجتماعي قد اكتمل» (ص٣٣٨) وشعر وكأنه في جحيم ولابد من أن يظل فيه ومامن أحد يستطيع وصف شناعة ذلك «المجتمع المغطاة بذهب ووحل».

ويبذل راستينياك جهده وكل مالديه وصديقه طالب الطب لانقاذ حياة الاب غوريو الذي كان لايفكر بمصيره بل بانقاذ ابنتيه من ورطتهما حتى وهو يحتضر. ويصحو قليلاً فينصح الشاب قائلاً: «لاتتزوج، لايكن لك اولاد، تهبهم الحياة فيوردونك الردى، تدخلهم الدنيا فيطردونك منها. كلا، لن تأتيا، أعلم هذا منذ عشر سنوات» ويردف بعد قليل: «لو احتفظت بثروتي، لو لم اعطها لهما لكانتا هنا، للحستا خدي بقبلاتهما. كنت سأسكن قصراً ذا غرف جميلة» «إن المال يمنح كل شيء، حتى بنات» «كان حبي مفرطاً لهما لدرجة أن لم تحملا لي حباً» وقد عرف المسكين جيداً أنه كان يُحترم لما له (راجع ص٣٤٦- ٣٤٧) وأنهما بدأتا تخجلان من حضوره معهما. ومع ذلك يبقى مستعداً لتقديم كل شيء لهما، يذهب خفية ليراهما تمران في الشارع بعربتيهما، ثم يدرك وهو على فراش الموت أنه مخدوع، وأن ابنتيه لن تأتيا لرؤيته. «إنهما ترتكبان كل الجنايات في واحدة» (ص٣٥٠) «سأنهض من تابوتي لألعنهما من جديد» لكنه مايلبث أن يوصي راستيناك خيراً بدلفين.. ثم ينكر أنه لعنهما «أحبهما، أعبدهما

سأشقى اذا رأيتهما» (ص٣٥١) ثم يهتف قانطاً: «سنوا قوانين لموت الاباء» ينادي باسميهما داعياً اياهما اليه «هيا، اقبلا. إن أباكما ذاهب» (ص٣٥٢).

ويرد زوج احدى ابنتيه على طلب راستينياك السماح لها بالذهاب لرؤيته فيقول: «أن يموت أو يعيش، لا اهمية لذلك عندي» (ص٣٥٥).

وكان آخر ماقاله الاب غوريو «ياملاكيّ» وغرق في غيبوبة لم يفق منها.. وجاءت أحدى ابنتيه بعد فوات الأوان طالبة منه البركة.

ويتحدث عن موته النزلاء فيضيق معلم الدروس الخاصة ذرعاً بذلك: «إن إحدى مزايا مدينة باريس الطيبة أن الانسان يولد ويعيش ويموت فيها دون أن يكترث له أحد. فلنستفد من مزايا الحضارة» (ص٣٦٤).

ورافق راستينياك وخادم النزل وحانوتيان العربة التي حملت الميت إلى الكنيسة القريبة.. ثم جاء «الكاهنان وصبي الخورس والقواس» وصلّوا عليه مقابل سبعين فرنكاً «واستغرق الاحتفال عشرين دقيقة» وجاءت عربتان خاليتان لابنتيه تبعتا الموكب حتى المقبرة. واستدان راستينياك من الخادم «حلوان» حفاري القبر. وانتابته نوبة اكتئاب فظيعة «نظر إلى الرمس ودفن فيه آخر دمعة له كشاب «وشاهد باريس جاثمة في التواء على جانبي نهر السين» (ص٣٦٨) فقال مفخماً كلامه: «سترين من منا الأغلب».

ويمضي لتناول العشاء عند عشيقته ابنة المتوفى التي لم تحضر دفن والدها.

وتبقى الرواية مفتوحة، نتذكر أن كاتبة المقدمة قد ذكرت أن بلزاك قد ابتكر «الرواية المفتوحة» وتبقى الدهشة تمتلكنا ونحن نطوي آخر صفحة من صفحات الرواية.. فأية طباع وأية مصائر مدهشة قد رسمتها ريشة هذا الكاتب الكبير؟

ويكون لزاماً أن نشكر لوزارة الثقافة الشروع في انجاز هذا المشروع الضخم: «ترجمة روايات بلزاك».

* * *